

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

REVESTIR – Azulejos de papel
A Gravura como Estratégia de Intervenção
Socioeducativa

Walter Ramos Almeida

Trabalho de Projecto para a Obtenção do Grau de Mestre em Desenho e
Técnicas de Impressão

Orientação
Professora Graciela Machado
FBAUP

Co-orientação
Professora Rosa Nunes
FPCEUP

Porto, 2008/2009

ÍNDICE

1 - RESUMO	4
2 – INTRODUÇÃO	5
3 - PERGUNTA DE INVESTIGAÇÃO	5
4 - METAS TRANSDISCIPLINARES	6
5- PALAVRAS CHAVE	6
6 - APRESENTAÇÃO DO PROJECTO	7
7 - UM CONTEXTO COLABORATIVO	15
7.1- PROCESSO E COLABORAÇÃO	18
7.2 - COLABORAÇÃO E INTERDISCIPLINARIDADE	20
7.3- PRATICAS DE PRODUÇÃO E IDENTIDADE TECNOLÓGICA	21
7.4- COLABORAÇÃO E COMUNIDADE	22
7.5- COLABORAÇÃO E EDUCAÇÃO	24
8- GRAVURA: UM CONTEXTO PARA O PROJECTO E AS INICIATIVAS	25
8.1-DA ESPECIFICIDADE TÉCNICA À CONSTRUÇÃO DO PROJECTO	26
8.2-DEMARCAÇÃO DE UM TERRITÓRIO DE PRODUÇÃO: AS TÉCNICAS DA CALCOGRAFIA	27
8.3- GRAVURA COMO PROCESSO DE PRODUÇÃO PESSOAL	29
8.4- GRAVURA COMO PROCESSO DE REPRODUÇÃO (FONTES ICONOGRÁFICAS)	31
9 – AZULEJARIA E HISTÓRIA	34
9.1 – O AZULEJO E A FACHADA	36
9.2 –AZULEJO E PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO	38
10 - GRAVURA E AZULEJARIA	40
11 - AVALIAÇÃO DO PROJECTO	42
12 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
13 - BIBLIOGRAFIA	50
14 - ANEXOS	

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que colaboraram de tantas formas diferentes para que esse projecto chegasse a bom porto:

À minha orientadora e à co-orientadora, Graciela Machado e Rosa Nunes, por tudo o que com elas aprendi.

À equipa de colaboradores do projecto “REVESTIR”, Torrie, Clara, Mariana e Élio., pelo que ajudaram a construir.

À equipa do Museu Nacional da Imprensa e ao Projecto Lidera, pelo apoio logístico e a forma como sempre contribuíram para que tudo acontecesse.

À Isabel e a todos os colegas de mestrado

E muito especialmente à Maria, Irene, Luiza, Célio, Bgi e Wanderley.

1 - RESUMO

Neste projecto explora-se uma possível relação entre o processo de produção da gravura associada à azulejaria de fachada da cidade do Porto, e o conceito de colaboração. Procura-se perceber como as técnicas de impressão podem ser estratégias válidas de produção, dominadas por um princípio de sustentabilidade e integração de diferentes públicos, com base no forte potencial de envolvimento e estimulação que lhe são inerentes.

A ideia base deste trabalho é a de que o processo de produção colectiva de construção de um projecto pode representar uma poderosa forma de desenvolvimento pessoal, social e de aquisição de saberes teóricos e técnicos.

Foi desenvolvido um trabalho de campo em que os aspectos acima referidos foram ensaiados, assim como foi também ensaiada uma avaliação de alguns dos efeitos referidos.

ABSTRACT

This Project explores a possible relationship between the engraving process, (together with the research about tiles from the houses in Porto) and the collaboration concept.

We try to understand if the engraving techniques can be used as valid strategies of art production, defined by a principle of sustainability and integration of different publics. This is due to the strong involvement and stimulation potential that these techniques have.

The key idea is that the collective production process, can be a powerful tool for personal and social skills development, as well as a way to expand skills and knowledge on engraving techniques.

In this field project research, we try to explore all these aspects as well as we try to evaluate some of the expected effects of this kind of work.

2 - INTRODUÇÃO

Este trabalho explora uma possível relação entre o processo de produção da gravura e o conceito de colaboração. Explora também o modo como as técnicas de impressão podem fornecer estratégias válidas de produção, dominadas por um princípio de sustentabilidade e integração de diferentes públicos, com base no forte potencial de envolvimento e estimulação que lhe são inerentes. Valoriza ainda o modo como este campo de trabalho pode favorecer o desenvolvimento simultâneo de competências de pesquisa e de intervenção nos contextos em que tenham lugar e, num quadro mais transdisciplinar, contribuir para reforçar o sentimento de pertença e o reforço das raízes culturais daqueles que constituem o Investigador Colectivo.

Finalidades:

- Valorizar o património artístico e cultural português através da exploração da riqueza da azulejaria do Porto;
- Estimular competências ao nível do desenvolvimento da cidadania: valorização do património, sentimento de pertença, valorização da auto estima e auto imagem;
- Desenvolver competências artísticas através da experimentação prática ao nível das técnicas, e da investigação à volta da tentativa de enfrentar problemas e conceitos teóricos relacionados com essa temática;
- Explorar a técnica e os processos da gravura adaptados ao contexto educativo, através de recursos alternativos e com preocupação ambiental;
- Valorizar a técnica de gravura e o azulejo como instrumentos de intervenção educativa;
- Sistematizar e divulgar o processo do projecto através da publicação/comercialização e montagem de exposição em diferentes contextos artísticos e educativos (galerias, bibliotecas, associações e instituições educativas).

3 - PERGUNTA DE INVESTIGAÇÃO

Poderá a técnica da gravura, associada a azulejaria tradicional portuguesa, servir como instrumento de formação e de intervenção socioeducativa para o desenvolvimento de competências transversais numa equipa multidisciplinar?

4 - METAS TRANSDISCIPLINARES

Como problema inicial desta investigação, pretendeu-se discutir a importância da técnica da gravura associada à azulejaria tradicional portuguesa como instrumentos de formação e de intervenção socioeducativa para o desenvolvimento de competências transversais. O trabalho de campo foi desenvolvido no contexto do Museu Nacional da Imprensa, através do seu Serviço Educativo, assim como através do desenvolvimento de itinerâncias realizadas em diferentes contextos artísticos e culturais.¹

Desenvolveu-se uma dinâmica colectiva através da qual os participantes, contextualizaram a técnica da gravura e produziram recriações de padrões da azulejaria de fachada portuense. Este modelo de produção possibilitou a participação/colaboração efectiva de todos, na medida em que cada um deu o seu contributo, num exercício de produção colectiva e lúdica entre profissionais e público.

Pretendeu-se contribuir para a construção de uma identidade cultural mais forte, uma vez que este projecto permitiu estimular competências ao nível do desenvolvimento da cidadania: valorização do património e sentimento de pertença.

Considerando a abrangência deste projecto desde a sua concepção, o ambiente de afectividade que o envolveu e contribuiu para fortalecer as relações pessoais internas/externas e a grande adesão e aceitação que sempre teve junto da comunidade, acredita-se ter criado as bases necessárias para a sua continuidade e sustentabilidade. Quanto aos recursos, estes continuam disponíveis para que se prossiga com o projecto, seja por parte da equipa, equipamentos e espaço físico. Foi proposto pelo MNI a continuidade do trabalho, incidindo de forma mais directa junto das instituições de ensino, envolvendo efectivamente professores e alunos, o que dará origem a uma série de oficinas envolvendo as técnicas de impressão durante o próximo ano lectivo². As iniciativas programadas para o MNI estão divulgadas na Agenda Cultural do Porto³.

Com a finalidade de poder definir mais claramente estes pressupostos metodológicos, mostrou-se pertinente uma análise mais aprofundada do conceito de colaboração no contexto da produção gráfica, assim como a uma pesquisa visual e histórica sobre a história da azulejaria. Esta investigação circunscreve-se da metade do século XIX até o início do século seguinte, período em que se desenvolveu o azulejo de fachada.

5 - PALAVRAS CHAVE

Colaboração, azulejaria, gravura, produção participativa, interdisciplinaridade, investigador colectivo, investigação-acção, comunidade, envolvimento, reprodução.

¹ ANEXO I Projecto de trabalho

² ANEXO II Projectos para o futuro

³ <http://iporto.amp.pt>

6 - APRESENTAÇÃO DO PROJECTO

Ao explorar a técnica e os processos da gravura adaptados aos diferentes contextos de intervenção artística e educativa, a metodologia deste projecto recorreu preferencialmente a formas de produção participativas, envolvendo o público em narrativas locais contadas pelos diferentes padrões da azulejaria trabalhados.

Este processo estabeleceu uma tensão criativa entre azulejaria e gravura e através dos projectos de intervenção desenvolvidos foi possível devolver os azulejos ao seu espaço de origem (fachadas/paredes), embora de uma forma diferente, assegurando assim uma outra atenção sobre a percepção da história e da diversidade. Através das várias estratégias adoptadas, todo esse processo permitiu efectivamente um maior envolvimento comunitário, onde a partilha de experiências e vivências comuns contribuíram para a valorização das raízes culturais.

Foi fundamental em todo este processo a abordagem da gravura como expressão artística que se celebra como veículo de comunicação de uma herança cultural comum, sem nunca impor modelos de perfeição, assumindo-se de forma dinâmica e aberta à comunidade. Suportada pelo seu carácter subversivo de produção e nas suas potencialidades técnicas, a gravura mostrou-se permissiva e experimental, adaptando-se facilmente ao contexto local para recriar o seu azulejo e revelar-se como um canal aberto de conexão e envolvimento do grupo com a comunidade.

Este projecto desenvolveu-se em duas vertentes fundamentais: o da arte aplicada como elemento integrante da paisagem urbana, e a de uma prática de gravura colaborativa, que assume uma vertente pedagógica forte e apoiada no prazer da descoberta e do fazer. Face à clareza e à simplicidade que envolve o processo de criação da gravura, tornou-se mais fácil explorar o seu carácter didáctico e romper com algumas barreiras do fazer artístico, desmitificando e humanizando o processo criativo. A incorporação do espaço envolvente enquanto espaço comunitário de produção, foi uma estratégia que desencadeou um processo de diálogo colectivo onde a produção individual possibilitou a compreensão do todo, na medida em que a fachada se transformava. O espaço urbano ganhou um novo revestimento: a experiência intensa da reprodução pela gravura atribuiu um novo sentido aos azulejos, quer àquele que produziu a matriz, quer a quem teve oportunidade de a imprimir e sentir como sendo sua.⁴ O sentimento de simplicidade e indiferença que outrora lhe era associado, surge agora como elemento de valorização do contexto onde cada um e todos habitam. Estas estratégias de intervenção evidenciaram pois o forte potencial pedagógico da gravura e a sua capacidade de envolvimento, o que só reforça a pertinência da continuidade do projecto.

Através da gravura, os participantes ensaiam uma primeira incorporação do espaço envolvente, exploram diferenças e similitudes através de uma prática dialogante. O azulejo em paralelo com a gravura sugerem enveredar por um campo histórico e visual

⁴ ANEXO III Projectos Itinerantes

rico, marcado pelo diálogo entre fontes iconográficas comuns e partilha de processos de produção gráficos.

De espaço indiferente, no modo como habitualmente são vistas as fachadas revestidas, o que nos rodeia reconstrói-se com um outro sentido quando produzido pela experiência intensa da reprodução pela gravura.

Tratou-se pois de um ensaio colectivo sobre como podemos partilhar a história e sobre o modo como a produção artística pode ajudar a compreender mudanças ocorridas no espaço urbano. Através do confronto entre velho e novo, foi-se sedimentando o sentimento de pertença. Exemplo disso foi os projectos “REVESTIR” rua das Flores e Miguel Bombarda, que partiram da recolha de um padrão existente nas respectivas ruas (século XVI e XIX respectivamente), trabalhados com as diferentes populações, num contexto de intervenção artística contemporânea.⁵

A gravura surge assim como uma estratégia fundamental de intervenção neste projecto, assumindo-se como um espaço colaborativo, um espaço de integração e transgressão de fronteiras entre o local e o regional através da criação de eventos próximos mas adaptados às diferentes realidades socioculturais. Sendo a gravura aqui vista como um modelo processual para uma arte que não se pretende contemplativa mas que surge com o processo, activa experiências e provoca mudanças naqueles que nela participam.

Na concretização deste projecto, como metodologia de trabalho, privilegiou-se inicialmente seminários temáticos e visitas de estudo como momento de formação técnica e teórica para a equipa. É importante lembrar que se tratava de uma equipa multidisciplinar com saberes diversificados⁶ e era importante preparar todos os elementos para que pudessem actuar no projecto da mesma forma.⁷



⁵ ANEXO III Projectos Itinerantes

⁶ A formação definitiva da equipa do projecto “REVESTIR” conta com a colaboração de cinco elementos: Ana Torrie, Mariana Barrote e Walter Almeida (FBAUP), Élio Fonseca e Clara Vieira (FPCEUP) e na fase final do Projecto, juntou-se ao grupo Francesco Geronazzo (Accademia di Belle Arti di Bolonha)

⁷ ANEXO VIII calendarização das actividades

Com base nos padrões recolhidos, deu-se início a uma série de ateliês que aconteceram de Janeiro a Julho de 2009, duas vezes por semana, inicialmente nas instalações do Museu Nacional da Imprensa e no ateliê de gravura da FBAUP.⁸



Rua das Taipas, 79



Rua de Gustavo Eiffel, 224

Associada a gravura, explorou-se outras técnicas e processos de impressão, nomeadamente o stencil, a monotipia, carimbagem, serigrafia e algumas intervenções de pintura (acrílica, guache e aguarela)⁹. Acreditou-se que esta prática para além de capacitar e alargar o conhecimento técnico do grupo, contribuiria para a qualidade técnica e visual dos objectos produzidos, mas, sobretudo, simbolizava o carácter subversivo, contemporâneo, de abertura e fácil adaptação com que se encarou a gravura ao longo deste projecto.

Numa fase seguinte, trabalhou-se em equipa na produção e montagem de uma exposição no MNI, onde foram mostrados pela primeira vez ao público resultados conseguidos neste processo. Sentiu-se então a necessidade de identificar o projecto com um nome, que ao mesmo tempo que o caracterizasse, fosse de fácil identificação para o público. Surgiu a designação REVESTIR, considerando que a proposta de todos os ateliês é o devolver, através do trabalho colectivo, o azulejo, agora em papel, revestindo paredes, muros, fachadas. Surgiram algumas propostas de actividade para interior¹⁰ e exterior.¹¹ Cada uma dessas iniciativas foi pensada e planeada individualmente, tendo em conta a caracterização e a especificidade do contexto.¹²

⁸ ANEXO IV padrões recolhidos e trabalhados

⁹ ANEXO V processo de produção

¹⁰ Exposição final do projecto: REVESTIR Azulejos de Papel (MNI); REVESTIR Sementes de Leitura: ESEPF; REVESTIR Colégio do Sardão

¹¹ REVESTIR Santa Maria da Feira: Projecto Imaginarius; REVESTIR Rua das Flores; REVESTIR Rua Miguel Bombarda

¹² ANEXO I Projecto



Montagem da Exposição REVESTIR Azulejos de Papel (MNI)



Painel de azulejos de papel, releitura realizada a partir das várias recolhas dos padrões originais

A partir daqui, e sempre com a exposição em pano de fundo, abriram-se oficinas para o público, integradas ou não nas visitas guiadas do MNI, que decorrerão até Setembro de 2009.¹³



Oficinas realizadas com público muito heterogéneo, desde crianças, adolescentes, adultos e idosos, de contextos e instituições variadas (não só do Porto)

Posteriormente iniciou-se uma fase de itinerância das Oficinas, tendo-se alargado o espaço de intervenção a congressos, festivais de arte, espaços educativos e projectos urbanos de intervenção artística.¹⁴

¹³ ANEXO II Projectos para o futuro

¹⁴ ANEXO III Projectos itinerantes



Participação do público em intervenções urbanas

Iniciou-se presentemente um processo de venda ao público de gravuras criadas, assinadas e com a respectiva identificação do padrão de origem, em diferentes locais de divulgação e comercialização artística.¹⁵ Esta opção deu-se para dar resposta a um dos objectivos definidos pelo Projecto Lidera, contribuindo assim a divulgação do produto do projecto ao comercializa-lo em diferentes espaços de venda, uns claramente mais ligados a arte e a cultura, e outros mais ao turismo e comércio.

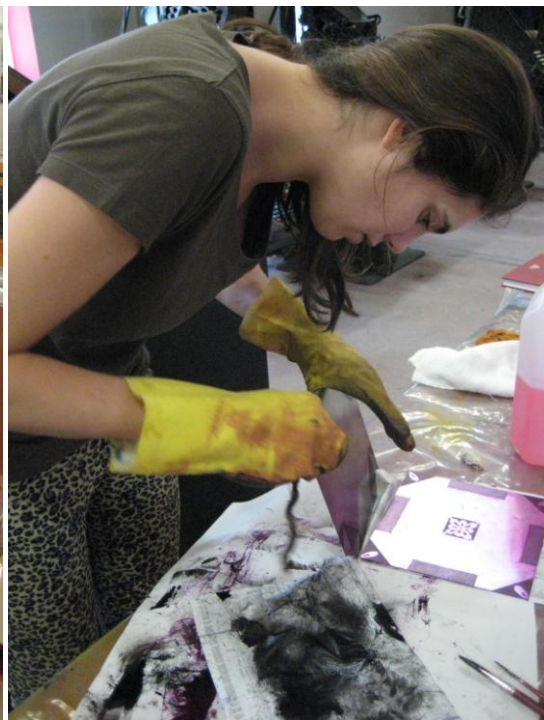
A Arte é aqui entendida como uma estratégia privilegiada no processo de integração social, baseado num modelo interdisciplinar histórico, agora reaplicado a novos contextos socioculturais e de produção, que privilegia a comunicação através da produção gráfica com vista a alargar sua abrangência.

¹⁵ Loja do MNI, Porto Signs, Alma Viva e Cooperativa Árvore



Seminário sobre história da azulejaria para a identificação de padrões e realização de projectos

As componentes de pesquisa, formação e intervenção que interagem e se enriquecem mutuamente ao longo desse projecto de trabalho, permitem assim afirmar que ele se desenvolveu próximo a um quadro de investigação-acção.



Varias etapas do processo de produção

7 - UM CONTEXTO COLABORATIVO

Colaborar, v. intr. Trabalhar em comum com outrem na mesma obra; escrever para uma publicação sem pertencer ao quadro efectivo dos seus redactores; cooperar. (Lat. Collaborare).

Colaboração, s.f. Acto de colaborar; cooperação (De colaborar).

Colaborador, Adj. e s. m. Que ou aquele que colabora; coadjutor.¹⁶

Apesar das associações e do carácter de contemporaneidade associados ao termo colaboração, o certo é que o trabalho partilhado esteve sempre presente nos ateliers e oficinas. Os artistas recorreram com frequência a outros para realizarem as suas próprias obras. As grandes criações de artes medievais (catedrais, pintura, escultura, gravura, vitrais, iluminuras, arte em ferro forjado) foram sempre projectos partilhados entre artistas e artesãos, caso contrário seria impossível a sua realização.

A ideia renascentista do artista como génio solitário, durante os séculos XV e XVI, atribuiu à pintura, à escultura e à arquitectura um carácter de grandiosidade e exclusividade, exaltando e valorizando o artista enquanto criador, atribuindo-lhe reconhecimento quase divino. A obra-prima simbolizava a mais alta expressão de qualidade e originalidade.¹⁷

O trabalho de colaboração apesar de inevitável e essencial, nesse contexto, não tinha qualquer tipo de visibilidade, era uma mera ferramenta de trabalho ao serviço do artista.

As relações de colaboração entre artistas, impressores e editores estiveram sempre presente como aspecto fundamental no processo de produção gráfica.

Ao reportarmos às gravuras que retratam um atelier do século XVI, facilmente se percebe o ambiente de colaboração existente, bem como a valorização desse mesmo ambiente. É frequente nestas gravuras a referência a todos os elementos da equipa envolvidos na produção da mesma, o que parece reforçar ainda mais a importância que já era dada à colaboração.¹⁸ As oficinas de impressão estavam organizadas com a

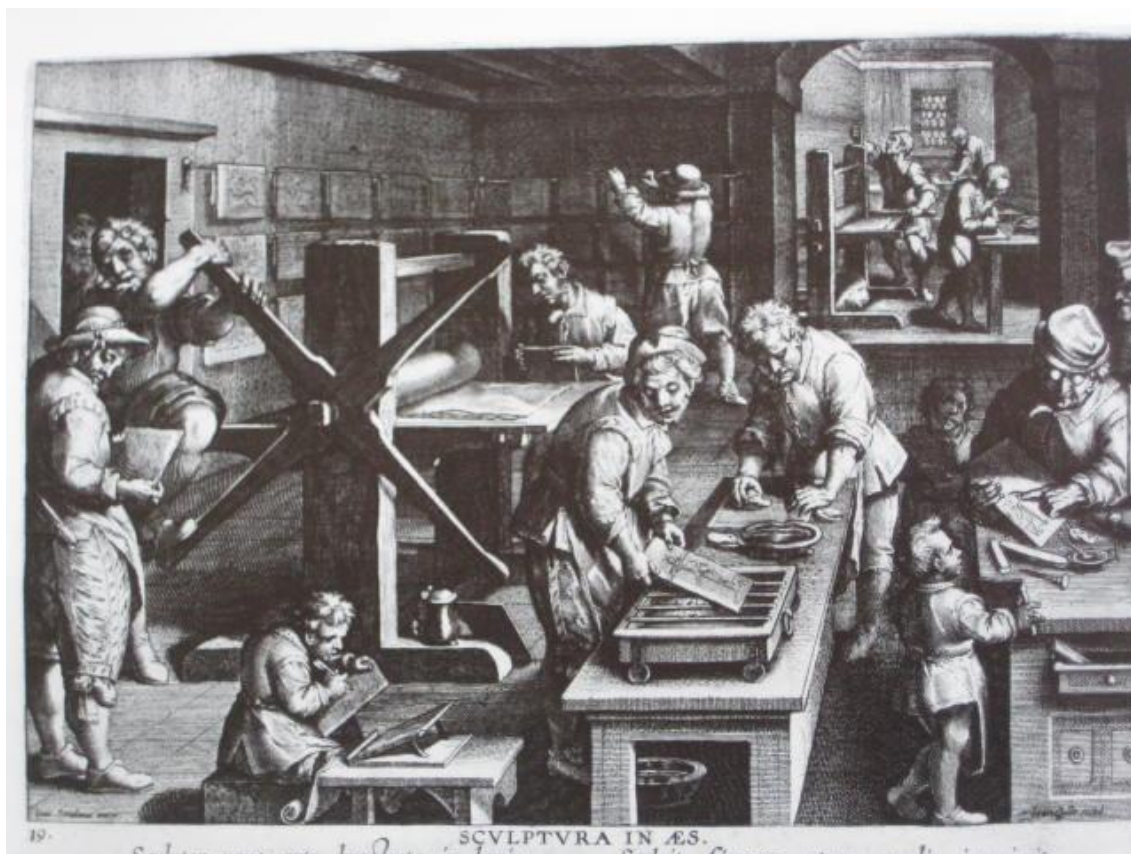
¹⁶ COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio e, Dicionários “Editora”, DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS, 3ª edição, Porto Editora Lda., Porto

¹⁷ HANSEN, V. Trudy, MICKENBERG, David, MOSER, Joan, WALKER, Perry (s/d)

¹⁸ Na identificação de uma gravura, surgem claramente identificados todos os intervenientes. O desenhador era identificado por um termo em latim INRENIT (abreviado INR., INUT, ou IN), que significava desenhado por. Inventor, se a impressão era baseada numa pintura, o pintor era identificado por PINXT (abreviado PINX. ou PINXT.), significando quem pintou. Quem transferia a imagem, era identificado por DELINEAVIT (abreviado DELIN., DELT. ou DEL.) significando “quem desenhou”. Quem gravava era identificado por SCULPIST (abreviado SCULP., SCULPT, ou SC.) que significava “gravado por”.

FACIT (abreviado FEC.) significava “feito por”; e INCIDIT (abreviado INCID. ou INC.) significando “quem gravou”. O impressor era identificado por IMPRESSIT (abreviado IMP.) significando “quem

divisão do trabalho em tarefas claramente distribuídas, onde o processo envolvia o trabalho de um designer para criar a imagem, alguém que transferia a imagem para uma matriz, o que cortava a matriz, e um impressor, havendo geralmente também um editor que dava início ao projecto e, por fim, o distribuidor¹⁹.



JOANNES GALLE. SCULPTURA IN AES (THE ENGRAVERS) FROM NOVA REPERTA 1600. Engraving. Print collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.²⁰

Ao contrário do modelo exclusivo do grande mestre associado sobretudo à escultura e à pintura, na gravura a colaboração sempre foi assumida como condição fundamental para a sua existência, o que, por outro lado, pode ter contribuído para a designação de arte menor que a ela sempre esteve associada. Outro contributo para essa leitura terá sido o papel assumido durante séculos pela gravura como método de reprodução de imagens com origens muito diversas, nomeadamente a partir da pintura e da escultura. Também o facto de se tratar de um processo mecânico, onde a maioria dos gravadores eram autodidactas poderá também ter contribuído neste sentido. Muitos dos gravadores do

imprimiu”. O editor, identificado por EXECUDIT, significando “executado por”. (HANSEN, V. Trudy, MICKENBERG, David, MOSER, Joan, WALKER, Perry (s/d))

¹⁹ Sobre a complexidade das tarefas envolvidas na produção de uma gravura, desde produção à impressão, ver GRIFFITHS, ANTHONY, 1996

²⁰ HANSEN, V. Trudy, MICKENBERG, David, MOSER, Joan, WALKER, Perry (s/d)

final do século XV e início do século XVI tinham a sua formação através do trabalho com os ourives e através da experiência adquirida nas oficinas de gravura, numa época em que esta servia essencialmente à comunicação/informação, com traços e características muito semelhantes ao artesanato.²¹

A abordagem do grande artista, génio criador, dominou até o século XX quando novas correntes de pensamento com teorias marxistas, pós estruturalismo e o feminismo passam a contribuir para o surgimento de modelos alternativos. As abordagens multidisciplinares e ideológicas passam a contribuir para a compreensão dos factores que influenciam a criação artística. O ambiente sócio cultural da segunda metade do século XIX favorece a conjugação dessas correntes de pensamento, de carácter contrário ao sistema ideológico vigente e a partir de 1850 a ciência divide-se em vários ramos, valorizando o homem enquanto objecto dos seus estudos. Estava em causa a nova ordem social. O pragmatismo passa a sobrepor o idealismo e é nesse contexto que aparecem as condições fundamentais para a definição do que viria a ser entendido por Cultura Material. No início do século XX, entre 1920 e a segunda guerra mundial, a cultura material passa efectivamente a fazer parte das ciências e da história, valorizando o colectivo como centro dos interesses científicos, em oposição ao individual. Como em todos os ramos da ciência, as artes não ficaram indiferentes as mudanças.²²

Segundo o crítico David Shapiro, todos os grandes movimentos do Modernismo/Impressionismo, Pós-Impressionismo, Cubismo, Fauvismo, Expressionismo, Futurismo, Dada, Surrealismo, Impressionismo Abstracto, Pop Art, Minimalismo, sempre foram por natureza muito colaborativos.²³

A teoria da pluralidade estética só vem confirmar a presença do espírito de colaboração na produção artística ao longo da história. Defende Shapiro que o pluralismo estético oferece olhares/visões interessantes sobre a natureza da criatividade artística e da própria história da arte, onde o foco deixa de ser o ser criador individualizado para valorizar a interacção e relações que se estabelecem entre os artistas.

7.1 - PROCESSO E COLABORAÇÃO

Hoje, tal como no passado, devido à complexidade e especificidade da técnica, é natural que alguns artistas não tenham interesse, não tenham tempo, nem os recursos técnicos necessários, e recorram à colaboração de profissionais especializados para produzir as

²¹ Se Durer cortou pelo menos os seus primeiros blocos já foi muito discutido mas qualquer gravador que com ele tenha colaborado tinha que trabalhar tão próximo das suas instruções, provavelmente seguindo linhas desenhadas por ele na própria madeira que fazer uma distinção entre as diferentes mãos é no mínimo pouco importante. (LAMBERT, S., 1987)

²² BUCAILLE, R.(1989) Cultura Material, in EINAUDI - Homo – Domesticação Cultura Material

²³ HANSEN, V. Trudy, MICKENBERG, David, MOSER, Joan, WALKER, Perry (s/d)

suas edições²⁴.

As relações de colaboração e o trabalho como produto de um colectivo de profissionais são a base da criação em Gravura. No passado, tal como no presente, as oficinas de impressão dependem de designer para criar a imagem, alguém que transfere a imagem para uma matriz, um impressor, e um editor que dá início ao projecto.

Como exemplo deste modelo de colaboração e produção com etapas de trabalho e papéis bem definidos, distribuídos entre artistas, impressores e artesãos é o modelo adoptado na cooperativa de produção artística GEMINI GEL. Neste caso, antes de chegar a oficina o artista define o projecto. Este passo investigativo pode tomar a forma de anotações escritas, esboços ou desenhos altamente elaborados e pormenorizados, através de colagens, maquetes (modelos para peças em três dimensões). Estas ideias base poderão não ser explicitadas de maneira tão formal, o conceito pode permanecer em ideia na cabeça do artista e só tomar forma quando o trabalho de colaboração começa.

Num segundo momento, faz-se a discussão do projecto entre o artista, editores, responsáveis do atelier e outros especialistas que sejam solicitados. Com os planos preliminares assentes, artista mais colaboradores trabalham para completar as provas (impressões testes para um projecto de impressão) ou (portefólio) testes de objectos para escultura. Fazendo isto, conceito e processo unem-se. A colaboração está no seu máximo durante o desafiante processo de encontrar a forma para traduzir a ideia da maneira mais apropriada e tangível. Cabe ao artista definir a estética do projecto e o papel do colaborador será de ajudar o artista a atingir os resultados desejados.

A última fase consiste em fazer um certo número de provas ou fabricar um número específico de objectos, todos idênticos uns aos outros. Artista e editores concordam sobre o tamanho da edição, que depois de concluída será revista pelos curadores. Todas as impressões ou objectos que não têm a qualidade exigida e definida pelo artista serão destruídas. As experiências preliminares também são postas de lado. As impressões de edição e as provas são então assinadas, numeradas e podem conter anotações feitas pelo artista.²⁵

Todos os projectos produzidos no GEMINI passam por esse processo básico, cada um é caracterizado por uma troca única de ideias, de saberes e de energia que apresenta novos desafios para artista e colaboradores. A atitude de perseverança, cuidado e compromisso com a arte criada por essa colaboração é reflectida no carácter dos trabalhos deste projecto.

Nas últimas décadas os artistas americanos têm vindo a inovar a sua prática através da exploração constante de conceitos e novos materiais, incorporando ideias de áreas tão

²⁴ Já no século XVI, havia artistas que preferiam desenvolver este processo individualmente. O artista, muitas das vezes, trabalha com vários profissionais desde mestres impressor, técnicos de impressão, assistentes, e mesmo um editor, mas fá-lo utilizando as suas competências específicas, mantendo-se como o autor da obras. (HANSEN, V. Trudy, MICKENBERG, David, MOSER, Joan, WALKER, Perry (s/d))

²⁵ FINE, Ruth, 1984, *Gemini G.E.L., Art and collaboration*, Washington/ N.Y., National Gallery of Art

distintas como a filosofia, linguística e as artes performativas. Essas práticas permitem uma nova e maior possibilidade de conhecimento da natureza dos objectos, e obrigam à criação de equipas de colaboradores muito especializados para concretizar projectos de edição de múltiplos²⁶. É em oficinas de edição como Gemini Gel, comprometida com a educação e formação de públicos, que as técnicas e processos da gravura são abordados de forma séria, espontânea e esclarecedora e onde a colaboração sempre é vista como sinónimo de sucesso, contribuindo para o desenvolvimento das possibilidades técnicas e artísticas da impressão. Neste tipo de oficina (escolhida como um de muitos exemplos²⁷), processos como a gravura, litografia, serigrafia e xilografia são aplicados isoladamente ou em combinação técnica, mas são constantemente testados e moldados em função dos interesses e propósitos dos artistas residentes. As publicações assim criadas reflectem a versatilidade e abertura do atelier face ao vasto alcance das manifestações artísticas contemporâneas.

Todo esse processo colaborativo está associado à própria natureza e características específicas da técnica, pela sua forma expressiva e democrática de fazer e disseminar a Arte, rompendo com o carácter de exclusividade que a esta sempre esteve associado. The New York Graphic Workshop²⁸ é outro exemplo de associação de gravadores, que apesar de pouco difundida, foi bastante relevante enquanto contributo latino-americano para a arte moderna e contemporânea das Américas latina e anglo-saxónica. Alguns dos seus objectivos centravam-se na necessidade de redefinir a prática da gravura ao romper com os padrões tradicionais e criar uma concepção conceptualista ao fazer uso de suportes variados e de forma alternativa. Questionavam a limitação e estagnação da gravura ao longo dos séculos, quando comparada com a versatilidade, abrangência e evolução da indústria gráfica que imprimia nos mais variados suportes desde papel, garrafas, circuitos electrónicos, entre outros. Preocupados em redefinir a prática da gravura e romper com padrões, o NYGW foi coerente com os seus princípios ao longo da sua curta existência e manteve uma atitude irreverente e inovadora em relação a arte. Consideravam como impressão qualquer acção que duplicasse uma imagem e o próprio acto performativo no processo de imprimir tinha mais significado do que o produto.

7.2 - COLABORAÇÃO E INTERDISCIPLINARIDADE

Em 1967 deu-se início a um importante processo de colaboração entre as artes e a engenharia. Rauschenberberg e Billy Klüver escreveram um manifesto sobre a relevância da colaboração entre arte e tecnologia para o desenvolvimento da vida contemporânea. A engenharia tem uma maneira bastante restrita e particular de ver o mundo e só através de uma colaboração interdisciplinar seria possível articular saberes e

²⁶ FINE, Ruth, 1984, *Gemini G.E.L., Art and collaboration*, Washington/ N.Y., National Gallery of Art

²⁷ Exemplos deste tipo de iniciativas são os casos de Tamarind <http://tamarind.unm.edu>, <http://www.ulae.com>, landfall press.,

²⁸ The New York Graphic Workshop , é uma cooperativa vocacionada para intercâmbio de ideias através da colaboração entre artistas latino-americanos, americanos e europeus fundada na década de 1960 por um grupo de 3 jovens artistas latino-americanos (Luis Camnitzer do Uruguai, Liliana Porter da Argentina e José Guillermo Castello da Venezuela)... (http://blantonmuseum.org/work_of_art/exhibitions)

competências das distintas áreas para um desenvolvimento sustentado e partilhado. Gerou-se muita discussão e foram feitas muitas publicações abordando questões sobre produtos híbridos e estudo de caso para encontrar métodos mais adequados de trabalho.

Essa iniciativa foi fundamental para que se fizesse uma reflexão mais profunda sobre a importância de se rentabilizar esforços de forma interdisciplinar. Isto para que se pudesse conseguir uma maior abertura e consciencialização a nível mundial dos benefícios resultantes da articulação entre a arte e outros ramos da ciência, tecnologia, indústria e o mundo dos negócios. O que se verifica hoje é uma extensa rede de colaboração interdisciplinar por toda a Europa, América e Canadá.²⁹



Robert Rauschenberg (centro) assiste Andrew Vlady, Robert Petersen, Ron Mc Pherson, e Timothy Isham movem a pedra litográfica da série “Stoned Moon”, 1960³⁰

A partir de então algumas iniciativas interessantes com propostas vanguardistas começaram a surgir pela Europa e América promovendo intercâmbio de ideias através da colaboração entre artistas preocupados em perceber e redefinir a arte, através da experimentação e inovação, formação e informação sobre a gravura.

Tardiamente os americanos começam a valorizar o trabalho de colaboração entre artistas e impressores, contrariamente ao que aconteceu na Europa e Ásia.

²⁹ <http://www.scad.edu/arthistory/symposium2006/upload/edshanken.pdf>

³⁰ FINE, Ruth, 1984, *Gemini G.E.L., Art and collaboration*, Washington/ N.Y., National Gallery of Art

A segunda metade do século XX assiste a uma grande e dramática transformação no cenário artístico americano, no domínio da colaboração artística entre impressores, editores e workshops. Na década de 60 começa a colaboração a estabelecer de forma mais tranquila, positiva e organizada, passando nos anos 90 a haver mais de 300 ateliers de gravura, de impressão e impressores independentes, o que acarretou um interesse crescente pela gravura.

O acesso a tecnologia e material alternativo tornara-se mais facilmente possível pela lógica da colaboração que nos estúdios particulares individuais. A consequente produção de publicação movida pela exploração exaustiva de técnicas e meios acabou por influenciar profundamente toda uma classe artística.

7.3 - PRÁTICAS DE PRODUÇÃO E IDENTIDADE TECNOLÓGICA

O que se verifica hoje é um momento histórico de iniciativas inovadoras no domínio das artes, sejam elas de cariz individual, colectivo, público ou privado. O contributo das novas tecnologias tem vindo a promover e difundir as técnicas de impressão ao mesmo tempo que capacita novos artistas e forma novos públicos fruidores de arte.

O mundo está a atravessar um período de transição para uma sociedade sem papel. Seria gradativamente o fim da obra gráfica? Esta hipótese levanta algumas dúvidas, pois haverá sempre espaço para artistas e apreciadores da arte e nada se compara ao efeito único e sedutor da tinta sobre o suporte de papel. Isto não invalida, naturalmente, as potencialidades dos processos de impressão digital. Segundo Arik Kilemnick, fundador da Jerusalem Print Workshop, desde que se começou a utilizar o computador tem vindo a aumentar consideravelmente o acto de imprimir. O computador passou a ser encarado como mais um recurso tecnológico, uma nova possibilidade, uma nova ferramenta aliada às técnicas de impressão, contribuindo para a qualidade e contemporaneidade da actual produção gráfica.³¹

Naturalmente que pelo seu próprio percurso histórico e pela sua posição enquanto técnica artística, a gravura jamais se deixaria levar levianamente pela sedução fácil da tecnologia ao ponto de perder a sua própria identidade. Nas técnicas de impressão, mais que em qualquer outra área artística, o tradicional e o contemporâneo convivem harmoniosamente e a tecnologia será sempre valorizada e encarada como um meio e jamais um fim. Artistas e coleccionadores saberão sempre distinguir o charme de uma impressão feita a mão de uma impressão digital, e saberão sempre valorizar o contributo das novas tecnologias como meio facilitador e provocador de mudanças no campo da criação e reprodução gráfica.

Gradativamente a tecnologia tem também contribuído no sentido de possibilitar a substituição dos recursos materiais de forma ecologicamente equilibrada. Novos materiais e produtos têm sido testados e disponibilizados num mercado cada vez mais exigente e preocupado com as questões ambientais.

7.4 - COLABORAÇÃO E COMUNIDADE

Os vários projectos ao nível de associação, cooperação e edição hoje existentes, têm adoptado uma prática comum e bastante coerente e demonstram como a gravura passa a assumir a sua vocação social e política até aqui pouco explorada. Além de estratégia privilegiada de intervenção social, prova ser um instrumento inovador e facilitador na promoção de competências numa lógica de formação continuada.

³¹ <http://printworkshopcentral.com/jerusalem-print-workshop>

Tem-se verificado com muita frequência por todo o mundo uma crescente abertura dos ateliês às comunidades envolventes. São espaços adequadamente equipados para receber artistas convidados de todo o mundo, promovendo o intercâmbio de ideias e sugestões para uma prática aprimorada com base em experiências concretas e potenciadoras de novos conhecimentos. Através de workshops e cursos abertos a grupos de especialistas em interação com a comunidade, têm contribuído para uma maior consciencialização dos grupos e, consequentemente, valorização da gravura. Nesse contexto a colaboração tem surgido como uma forte estratégia de envolvimento, desenvolvimento e troca de experiências e conhecimento entre artistas, mestres impressores, comunidade, escolas e autarquias.

Assim, a gravura vem assumindo o seu papel político no seio da comunidade, comprometendo-se com as camadas menos favorecidas e tornando-se num privilegiado veículo de intervenção comunitária. Através da prática artística tem sido possível promover o acesso aos bens culturais e a inserção social de grupos através da valorização das suas competências.

De norte a sul, em países com as características mais variadas, têm sido cada vez mais comuns intervenções dessa natureza, seja na África do Sul (Artistas' Press), em Jerusalem (Jerusalem Print Workshop), no Canadá (Atelier Oeste), na Irlanda, em Dublin (Black Church Print Studio), nos Estados Unidos (Center for Contemporary Printmaking), na Dinamarca (Fyns Grafiske Vaerksted), na Nova Zelandia (Warepuke Studio) e em Portugal, só para citar alguns exemplos. Todas essas iniciativas partilham dos mesmos ideais, cujos objectivos passam sobretudo pela consciencialização de populações menos favorecidas socialmente, informando e formando cidadãos mais conscientes do seu papel numa sociedade cada vez mais plural e desequilibrada financeira e socialmente.

Através da oferta de novas oportunidades acredita-se na promoção de posturas mais reivindicativas dos seus direitos e conscientes dos seus deveres enquanto cidadãos.³²

³² O atelier West, na ilha New Foundland, no Canadá, é uma iniciativa de carácter individual e privado, inaugurada em 1992 por Audrey Feltham. Comprometida com o desenvolvimento comunitário estabelece também colaboração com o poder público para a promoção do desenvolvimento local. Localizado num contexto isolado, de difícil acesso e meio de sobrevivência, razão pela qual os homens vivem e trabalham a maior parte do tempo fora e a educação dos filhos e gestão familiar fica a cargo das mulheres.

O atelier aceita a **colaboração** com artistas e garante todo o acompanhamento técnico, entretanto a sua principal vocação é a formação, sobretudo com a comunidade.

Estabelece parcerias e **colaborações** também com escolas através de formações a alunos do ensino fundamental ao secundário. Também trabalha com os professores no intuito de formá-los e sensibilizá-los da importância da valorização da arte como meio de transmissão de conhecimento numa lógica interdisciplinar.

Enquanto estratégia e metodologia de acção, adoptou a prática da itinerância, possibilitando assim que o atelier chegue até ao público alvo onde ele estiver. Acredita no princípio da simplificação da técnica e dos processos como meio facilitador da aprendizagem, afinal todos têm sempre algo a aprender. A demonstração prática do processo serve para exemplificá-lo ao mesmo tempo que o desmistifica. Durante as sessões não é permitido fazer anotações, todas as informações são disponibilizadas ao grupo em formato de papel para serem posteriormente consultadas em casa.

Audrey Feltham é uma artista contemporânea e inquieta, está sempre a experimentar, trabalha várias técnicas e processos desde água-tinta, collograph, monotype, waterless litografia e litografia. Utiliza maioritariamente processos não tóxicos, com recurso a materiais alternativos.

Adaptou a sua formação académica a algumas habilidades herdadas da mãe costureira, tirando partido da semelhança entre o papel e o tecido, tanto na composição quanto nas possibilidades de utilização enquanto suporte, ambos contém algodão e podem ser igualmente impressos e cosidos. O suporte é constituído pela cosedura de várias camadas de papel onde a própria linha faz parte da imagem desenhada ao fornecer também texturas e cores. A impressão é geralmente feita de forma superficial, depois é refeita

Este tipo de actividade está em franca ascendência, talvez a sua explicação se deva a práticas metodológicas inovadoras onde o conhecimento não é transmitido de forma unilateral como acontece nos meios tradicionais de ensino. O conhecimento acontece através da troca, da valorização de competências, do respeito pela diversidade, da experimentação e do intercâmbio de ideias, mas sempre numa lógica de real colaboração, onde as partes envolvidas são beneficiadas mutuamente.

Paulo Freire, através da sua concepção humanista de educação diz-nos que “ninguém educa ninguém, que ninguém tampouco se educa sozinho, que os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”³³

7.5 - COLABORAÇÃO E EDUCAÇÃO

No campo da educação, a colaboração tem sido uma grande aposta, feita por alguns, e tem apresentado resultados bastante satisfatórios, frutos de uma postura flexível e democrática onde todas as partes são envolvidas e beneficiadas pelos conhecimentos que se vão produzindo.

Devido às finalidades que se propunha atingir, bem como em consequência da abrangência deste projecto e a forma como foi organizado e estruturado, ele exigia para a sua implementação um esforço de uma equipa multidisciplinar bastante coesa e colaborativa, com uma atitude investigativa, capaz de reflectir constantemente a prática para aprender com ela e promover mudança. A pesquisa, a formação e a intenção de intervir no contexto em que ocorreu estiveram assim sempre presentes, enriquecendo-se mutuamente, pelo que se defende que o projecto teve lugar num campo próximo da Investigação-Acção.

A investigação-acção foi assim um campo epistemológico e, em consequência, uma metodologia de trabalho privilegiada, por ter sido a que mais se adequou às especificidades do projecto e do grupo com quem se pretendia trabalhar.

A Investigação-Acção é, como se sabe, uma forma de trabalhar séria, transgressiva e abrangente com metodologias próprias em que o carácter de pesquisa associado à intervenção, comprometida com um projecto científico e social, flexível é capaz de contribuir para que ocorram intervenções no próprio contexto político e económico. Decorre do desenvolvimento de variadas práticas de pesquisa com o objectivo de identificar informações, saberes e competências para uma intervenção mais interessante no plano sócio educativo. Através de uma relação dialéctica e analítica e de uma íntima colaboração, a prática alimenta a pesquisa e passa a produzir conhecimento e, consequentemente produzir mudança. “A experiência questiona desafiadoramente a

e assim sucessivas camadas de tinta revelam novas formas para apoiar o conceptual através do conteúdo temático.

Outro exemplo interessante é o que a Irlanda vem experimentando nesse momento através do Black Church Print Studio, uma organização sem fins lucrativos em Dublin. Fundada em 1982 por um grupo de artistas, hoje sob a administração de Hazel Burke. É um dos mais importantes estúdios irlandeses, financiado pelo governo e participado por simpatizantes através do programa “amigos do estúdio”, onde é cobrada uma taxa anual que será revertida em uma gravura original de valor igual ou superior.

Atende as solicitações de membros e não membros. Dedicar-se a variadas técnicas e processos de impressão de forma inovadora e alternativa e ambientalmente seguras. Utiliza com frequência chapas de alumínio ou zinco com mordente à base de sulfato de cobre. Abertos às visitas e à colaboração com artistas de todas as partes do planeta, está sobretudo comprometido com a promoção de workshops para a comunidade onde está inserido, promovendo e sensibilizando a população sobre as técnicas de impressão. (<http://printworkshopcentral.com/jerusalem-print-workshop>)

³³ FREIRE, Paulo, *Pedagogia do Oprimido*, Afrontamento, Porto, 1972:18

teoria que por sua vez analisa, critica e informa a prática.”³⁴

Para Dubost³⁵ uma investigação-acção caracteriza-se por:

- “constituir numa acção deliberada”
- “visando uma mudança no mundo real”
- “empreendida num âmbito restrito”
- “englobado num projecto mais geral”
- “recorrendo a diferentes disciplinas para obter efeitos de conhecimento ou de sentido”

O projecto tem nesses parâmetros a sua sustentação, sobretudo na figura de um Investigador Colectivo, constituída pela colaboração de um grupo interdisciplinar de teóricos e práticos que tem por objectivo articular saberes e competências para juntos reflectirem, decodificarem, questionarem e procurarem respostas possíveis para enfrentar algumas questões. Trata-se de um campo de trabalho onde todos se deverão encontrar igualmente implicados e comprometidos e onde a aquisição colectiva de conhecimentos e o empenhamento na intervenção passam a ser uma constante.

A Investigação-Acção, como não poderia deixar de ser, está comprometida com um projecto científico e social, com uma metodologia que com frequência é simultaneamente, de carácter quantitativo e qualitativo. Pela produção constante de conhecimentos, possibilita uma intervenção mais coerente e centrada na realidade da intervenção. Os dados obtidos com a intervenção são analisados frequentemente e passam, dessa forma, a produzir mais conhecimentos e assim sucessivamente. A investigação nutre-se e questiona a acção e vice-versa.³⁶

³⁴ CORTESÃO, L., 2004; 31

³⁵ DUBOST, Jean, 1983: 17 – 21

³⁶ CORTESÃO, L., Revista de Educação. Vol. VII, nº 1, Departamento de Educação da F.C. da U.V., 1998

8 - GRAVURA: UM CONTEXTO PARA O PROJECTO E AS INICIATIVAS REFERIDAS

No contexto das técnicas de impressão, a colaboração, como se referiu já, tem se revelado um veículo imprescindível para a promoção e projecção da gravura.

O projecto, aqui desenvolvido, partilha das mesmas preocupações dos projectos e iniciativas supra mencionados³⁷, procurando apoiar-se exactamente nessa vertente, que para além de facilitar o acesso a um campo tão restrito e pouco explorado como o das técnicas de impressão e da azulejaria, tem como meta um constante exercício no intuito de desenvolver variados saberes, competências e valores junto do grupo alvo da sua acção.

A lógica da colaboração que se materializa na figura simbólica do Investigador Colectivo tão presente no quadro da Investigação Acção, aparece igualmente aqui com muita força, procurando articular os mais variados saberes e competências dos membros da equipa face as suas diversidades formativas. Acredita-se que a formação acontece ao longo da vida dos indivíduos e que isto se dá tanto ao nível da formação académica, formal e estruturada, como através das experiências quotidianas, que fazem parte do património cultural do indivíduo.

A colaboração faz-se presente também através das parcerias estabelecidas com diversas instituições e entidades afins, numa lógica de pesquisa comum, articulação e partilha de conhecimentos, recursos e equipamentos. Importante também nesse processo é a rentabilização dos saberes inerentes ao grupo, seja pelas suas experiências de vida ou pelas suas próprias áreas de formação académica. A azulejaria, aparece como “tema gerador”³⁸, um canal de estímulo e de comunicação significativa para todos, onde todos os saberes se cruzam para possibilitar a troca de conhecimentos de forma dinâmica e lúdica.

A motivação do grupo surge de forma natural e espontânea se se considerar o fascínio e as múltiplas possibilidades de exploração inerentes à própria técnica. Os seus procedimentos técnicos estão pautados por uma apetência à transformação, à acessibilidade, à multiplicidade, isto é, facilitam a integração substancial das experiências individuais e pessoais dos seus praticantes.

O azulejo aparece também como uma estratégia motivadora ao ser valorizado enquanto objecto único e original, testemunho vivo de um tempo distante. O próprio processo de recolha dos padrões propicia um ambiente de curiosidade e motivação, o que contribui para contrariar aquele tão comum sentimento de “simplicidade” e de “naturalização” com que o azulejaria é encarado diariamente pelas ruas.

A itinerância, para além de uma metodologia adoptada, funcionou também como mais uma estratégia valorizada nesse projecto, a exemplo do que acontece no atelier West, na ilha New Foundland, no Canadá³⁹. A disponibilidade de equipamentos portáteis, de fácil deslocação e operacionalização tornou possível alargar o âmbito da intervenção do projecto a grupos ainda mais alargados e diversificados, que, a partida estavam impossibilitados de se deslocarem até às dependências do Museu Nacional da Imprensa. Com essa iniciativa, acreditou-se que a técnica tradicional da gravura pudesse conviver de forma estimulante com a contemporaneidade do experimentalismo através da exploração e combinações constantes de outras técnicas, processos, suportes e recursos.

³⁷ Ver nota de rodapé nº 30

³⁸ FREIRE, Paulo, *Pedagogia do Oprimido*, Afrontamento, Porto, 1972

³⁹ Ver nota de rodapé nº 30

Acredita-se que o carácter experimental da gravura seja um forte aliado no processo de desmitificação, democratização e popularização da técnica, enquanto meio artístico expressivo e ferramenta facilitadora e promotora de conhecimentos e de cidadania.

8.1 - DA ESPECIFICIDADE TÉCNICA À CONSTRUÇÃO DE UM PROJECTO

A gravura é um processo de criação indirecto, um processo de transferência em que é usada uma superfície a partir da qual é retirada e transportada uma imagem para folha de papel.⁴⁰ É uma técnica com identidade própria que permite ao gravador abastecer a matriz com tinta, preenchendo os sulcos gravados na placa. Depois sobrepô-la com um papel absorvente e ao exercer uma determinada pressão sobre esse, obter uma impressão⁴¹.

Devida as suas especificidades técnicas e a fácil capacidade de adaptação e assimilação, a gravura pode servir a dois fins bastante distintos. Por um lado permite reproduzir imagem preexistente através da produção de matrizes sem preocupações artísticas de alteração da imagem inicial. Por outro lado cumpre também a função de criar imagens originais, através de matrizes produzidas de forma experimental. É neste contexto ambivalente que artistas têm sabido aproveitar e expandir as suas abordagens criativas. Se este processo dá origem a uma série de provas tendencialmente idênticas e limitadas em número, possibilita também a exploração da reprodução, da sequenciação, da multiplicidade e da apropriação.

A própria história da gravura revela-nos este conflito interno entre a reprodução e dependência de outros media, e a recriação ou reinterpretação de condições técnicas que permitam estender as possibilidades criativas dos autores. Esse exercício constante acaba por capacitar tecnologicamente a gravura, enriquecendo-a na medida em que assimila e apropria-se das formas de produção de imagem impressa habitualmente aplicadas em contextos comerciais. A inovação não se limita apenas à expansão das tecnologias disponíveis, pois a criatividade e originalidade do artista dá-se também pela revitalização de processos antigos, pela exploração de técnicas de impressão numa lógica interdisciplinar, explorando suportes alternativos e procurando formatos e métodos de difusão menos convencionais. É neste sentido e com este impulso que, se assim a entendermos, a gravura pode constituir uma arena dialéctica de reciclagem e inovação, reinventando-se constantemente.

⁴⁰ SLANIA, Czeslau, BERNADOTTE, Lennarte, 1994

⁴¹ Alexandre Pomar faz referência à gravura enquanto médium de criação onde a grafite dá lugar ao buril, possibilitando assim a reprodução e divulgação iconográfica junto a públicos alargados. (http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/10/gravura-1-hayter.html)

Walter Chamberlain vê a gravura como uma determinação genérica, colectiva de toda classe de técnica de incisão e relevo. (CHAMBERLAIN, Walter; 1995)

8.2 - DEMARCAÇÃO DE UM TERRITÓRIO DE PRODUÇÃO: AS TÉCNICAS DA CALCOGRAFIA

A capacidade em recorrer às tecnologias da gravura de um modo que resulte visualmente interessante e a expansão daquilo que é aceitável fazer, são sistematicamente ensaiados por quem decide recorrer a um campo onde tão elevado número de tecnologias coexistem. No contexto da produção em questão, procurou-se testar variáveis sem que essas possibilidades criassem um sentido opressivo.

É pois a partir deste contexto tecnológico que se situam as propostas desenvolvidas, ainda que estas não nos surjam como definitivas mas muito mais como espaço informal de experimentação e incorporação de processos constitutivos do espaço da gravura e da azulejaria. Esta apetência a inovação, ao diálogo inter-média, a reflexão contínua e a mudança, possibilitam que a produção da gravura seja um exercício privilegiado para a criatividade.

Cabe aqui assinalar a insistência sobre a técnica da água-forte, processo de ataque do ácido directamente sobre chapa de metal para a demarcação de linhas e manchas.

No século XVI a água-forte estabeleceu-se como técnica expressiva através da exploração das suas possibilidades, surgindo como alternativa ao gravado a buril e a ponta seca, sendo logo assimilada e adoptada, sobretudo nos Países Baixos⁴². A crescente qualidade e variedade das obras em água-forte foram determinadas pela difusão e exploração da técnica, pois tornara-se muito mais fácil desenhar com liberdade e fluidez sobre uma superfície de cera do que manusear o buril. A menor resistência física, a versatilidade e numerosas possibilidades de variação gráfica, tornaram a água-forte o processo técnico de eleição para pintores-gravadores, ainda que se tenha que compreender que o processo em si coloca algumas restrições.

Foram essas as mesmas motivações que a tornam, hoje, a técnica de eleição para o projecto em causa⁴³.

Em termos tecnológicos a opção fez-se também por uma família de técnicas Calcográficas que inclui processos de ataque directo e indirecto, como a água-forte, água-tinta, ponta seca e buril. Devido a abertura do projecto e o forte fascínio exercido pelas técnicas de impressão de uma forma mais lata, recorreu-se também a técnicas mais comuns e de fácil acesso, mas não menos importantes, como o stencil, a máscara, a serigrafia, a carimbagem e a monotipia.⁴⁴ A simplicidade dessas técnicas permitiu

⁴² Contrariamente ao buril, que exige competências técnicas mais profissionais, a produção de uma água-forte identifica-se à produção mais informal e directa de um desenho. A facilidade instrumental da técnica possibilitou uma atitude mais experimental (<http://www.nga.gov/exhibitions/2001/unfinished/etchings.shtml>)

⁴³ Pela sua criatividade, talento e técnica apurada na utilização da água-forte, água-tinta e ponta seca, Rembrandt é considerado artista gravador por excelência. Fez combinações de técnicas variadas com tamanha liberdade de acção. A sua obsessão por claros, escuros e variações tonais é sugerida apenas pela técnica requintada através de sucessões de linhas variadas, sensíveis e tácteis. (CHAMBERLAIN, Walter, *Manual de Aguafuerte y Grabado*, Tursen, S.A., Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1995)

⁴⁴ A monotipia, pelo seu carácter de inovação, praticidade e versatilidade foi logo difundida, explorada e adaptada a outras técnicas por variados artistas ao longo dos séculos. Depois de transferir a primeira monotipia, Degas, no século XIX, costumava “divertir-se” e tirar proveito das “imagens fantasmas” ao fazer uma nova impressão e explorar

explorar e utilizar cores suplementares, tornando o produto final tecnicamente mais rico e visualmente mais atraente.

Por outro lado, é certo que, alguns desses procedimentos e metodologias foram também largamente explorados pela produção de azulejos de fachada a partir do final do século XIX. Tais práticas permitiram um grande avanço tecnológico, o que deu origem à produção semi-industrial nas fábricas portuenses.

Tal como referido, a calcografia pressupõe a utilização de uma matriz em metal e a criação de uma superfície de impressão claramente esculpida através da acção do ácido, com sulcos relativos às áreas previamente delimitadas. Quanto às linhas, no contexto desta definição técnica e para os processos de impressão, foram muitas vezes definidas através de técnicas de ataque directo, nomeadamente do buril e da ponta-seca.

Os métodos de incisão e relevo na calcografia permitiram a exploração das propriedades tácteis e visíveis, evidenciando-as na impressão. Há diferenças operativas sensíveis entre a produção de um buril, que obriga a um controlo exímio da ferramenta versus o recurso a uma simples agulha que abre um espaço na cera. Neste último caso, não há esforço muscular, pois é mesmo o ácido que executa a linha sobre a chapa. Já o processo de impressão é comum a ambos, bem como a linha que daí resulta, porque produzida pela pressão mecânica de uma prensa sobre um sulco. A linha impressa possui uma ligeira dimensão escultórica ao destacar-se subtilmente sobre a superfície do papel.

Como já referido, para além do facto destas técnicas permitirem a criação de diferentes efeitos, há que considerar a reprodutibilidade destes mesmos gestos. O recurso a este contexto de produção permite afirmar, uma vez mais, que esses territórios paradoxalmente vinculados à reprodutibilidade impressa permitem uma grande abertura à criatividade, autenticidade e originalidade. Basta pensar nas possibilidades de explorações múltiplas de uma única matriz, possibilitando provas de diferentes estados, que permitem ao artista repetir uma hipótese ou explorar combinações e alterações sucessivas. Durante o processo de produção de uma imagem, os recursos gráficos são meras ferramentas de apoio. É um contexto desafiador por natureza, pois uma matriz não se encerra em si, abre possibilidades infinitas de novas hipóteses de formulação, descoberta e recomeços. Do princípio ao fim, se é que isto se coloca, uma matriz cede ao regresso, desde o desenho à tintagem, e tudo permanece em aberto. As provas são estados transitórios e progressivos que alimentam a curiosidade e apelam à criatividade do artista, criando assim um campo fértil à investigação e possibilitando reformulações e tomadas de decisões. Eventualmente chega-se a uma versão definitiva.

A imagem não está pois pré-determinada, ela surge através de processos de adição e subtracção, decisões e recuos, erros e acertos numa mediação constante entre

vestígios da tinta que tenha, por ventura, ficado na matriz. Também Gauguin foi adepto da técnica chegando a usar para o efeito tinta d'água. No final do mesmo século vários artistas norte-americanos começaram também a explorar a técnica e no século seguinte artistas como Picasso e Matisse continuam a desenvolvê-la e reinventá-la. (AYRES, Julia, *Monotype, Mediums and Methods for Painterly Printmaking*, Watson-Guption Publications, New York, 1991)

procedimentos mecânicos e manuais.

As combinações e experimentações técnicas e processuais, elegidas e estimuladas junto do grupo, foram fruto dum constante confronto com o material apropriado (azulejo) e as suas especificidades técnicas e decorativas. Daí resultou a adopção de um extenso número de processos de abrasão, incisão, textura, variações de linhas e mesmo tonais, suportes e métodos de impressão, que deram origem a um objecto único, apesar do seu carácter de múltiplo.

O projecto assenta sobre uma identidade estética mas também processual, procurando um equilíbrio e as possíveis ligações dos métodos de produção comuns entre a produção gráfica e a produção semi-industrial e, conseqüentemente, industrial de azulejos, e de como esta última pode ser ponderada como meio de produção criativo.

Quando um autor transfere uma imagem de media para media, separados por um período extenso no tempo, dá-se uma compreensão daquela representação de um modo mais consistente, exactamente porque a repetição de uma imagem familiar, a leva a considerar sob um novo aspecto. Entre suportes ocorre uma produção activa, que reconsidera aspectos relativos à imagem de origem (azulejo) mas reflecte o novo media que a acolhe (gravura). Naturalmente que ao transferir ou transportar uma imagem surjam divergências, o que, mais uma vez reforça o campo aberto à descoberta, exploração e reinvenção.

8.3 - GRAVURA E PROCESSO DE PRODUÇÃO PESSOAL

A produção de uma gravura não é tarefa fácil e exige materiais e equipamentos bastante específicos e nada convencionais se comparados a outra qualquer actividade artística. Claro que a associação de todo esse aparato à performance que o artista tem que desenvolver durante o processo de produção cria, a partida, uma aura mítica sobre a técnica da gravura.

Também é um facto a falta de informação acerca da técnica e da história da gravura, portanto não é de se estranhar a tímida produção actual quando comparada a outras áreas artísticas. É um mercado marcado pela fraca oferta e naturalmente fraca procura. Isto não implica dizer que não existam iniciativas no intuito de minimizar essa lacuna. Através da colaboração, é cada vez mais frequentes iniciativas como associações, cooperativas, ateliers colectivos, onde artistas gravadores se reúnem com o objectivo de se manterem activos, usufruindo uma estrutura física e de equipamentos de grande porte que dificilmente teriam acesso de outra forma. Núcleos dessa natureza são de grande importância para o exercício desse ofício e tem contribuído largamente para a divulgação e popularização da gravura.

Por outro lado o produto da actividade gráfica não se vê de imediato, por ser um processo indirecto o resultado só se concretiza no fim, com a impressão. À sua produção associa-se todo um trabalho de ordem criativa e intelectual que culminará sempre na realização da própria obra. O gravador trabalha com possibilidades, com

erros e acertos, numa forma quase virtual de antecipação do resultado a atingir, rentabilizando e manipulando os meios e recursos disponíveis. Entretanto, como em qualquer outra actividade artística, "no acto criador o artista passa da intenção à realização, por meio de uma cadeia de reacções totalmente subjectivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimento, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético".⁴⁵

A acção do ácido sobre o metal, por sua vez, reserva algumas agradáveis (e desagradáveis) surpresas e mesmo os gravadores mais experimentados não estão protegidos contra essa faceta tão íntima revelada pela técnica. A fórmula do ácido, o tempo de acidulação, a temperatura, as características do metal e do desenho executado definirá a matriz. Este processo jamais revelará idêntico resultado em outras acidulações, por mais experimentado que seja o gravador. Acredito que, sobretudo aqui, resida o grande desafio, aquilo que impulsiona o artista a buscar sempre o equilíbrio ao mesmo tempo em que se deixa surpreender pela magia particular da técnica. Há aqui uma constante e íntima colaboração também entre os meios técnicos e o artista, rentabilizando a especificidade da gravura às suas próprias opções plásticas e técnicas, unindo seus esforços e experiências para definir um estilo próprio, uma maneira de ser e encarar a vida. Nesta relação íntima e envolvente criador e criação fundem-se para dar forma à própria vida. "A vida é forma, e a forma é o modo de ser da vida".⁴⁶

Também o processo de tintagem surge como outro prazeroso desafio, deixando de ser uma actividade meramente mecânica para tornar-se num exercício de criatividade e perícia, aliando a técnica, experiência e bom senso. Uma boa prova depende também de uma boa tintagem, das especificidades da tinta e do papel resultará num bom trabalho, que, por norma, nunca acontece na primeira tentativa, implicando sempre muito esforço.

De uma única matriz é possível a reprodução de múltiplos idênticos num exercício que se repete quantas vezes necessárias para uma edição. Apesar do carácter mecânico associado a repetição e multiplicação sucessiva do processo, o entusiasmo é sempre uma constante na perseguição da perfeição, afinal cada prova é feita de forma manual onde se investe carinho e dedicação para além do acto físico. Por outro lado a mesma matriz pode também revelar-nos efeitos surpreendentes e originais diferentes a cada prova, num exercício livre de manipulação dos materiais e processos tirando partido do carácter experimental inerente a própria técnica. Em gravura surpresa e desafio são uma constante na busca de novas alternativas.

Um trabalho de qualidade está intimamente comprometido com um constante desenvolvimento da sensibilidade face aos recursos materiais disponíveis e as suas reacções específicas. O projecto artístico de qualidade deverá estar sempre comprometido com a técnica viva, fruto do fazer e refazer sempre, rentabilizando as experiências e os recursos. É uma actividade de risco, fruto de possibilidades, de erros e

⁴⁵ DUCHAMP, in BUTI, Marco, A Gravação como Processo de Pensamento, Revista da USP nº 29, Universidade de São Paulo, Brasil, Março/Abril/Maio 1996

⁴⁶ FOCILLON, 1943: 12

acertos, actividade experimental e reflexiva, transformadora do fazer artístico. Na íntima interacção com o fazer artístico, corpo, mente e o próprio atelier são partes de um mesmo organismo. A técnica surge como instrumento de comunicação da mente com o material, o que nunca se pode desassociar de uma postura política, artística, cultural, histórica e afectiva que se desenvolvem, fruto do processo colaborativo.

Ao criar uma gravura, o artista está, paralelamente, a criar-se a si mesmo. Vai-se aperfeiçoando tecnicamente através do carácter de imprevisibilidade inerente à própria técnica. Isto apela ao experimentalismo levando o artista a superar-se na busca constante da perfeição artística (e do nunca atingível domínio da técnica), como se este exercício fosse a mola impulsionadora que faz buscar sempre novas soluções.

Para Marco Buti, a realização de uma obra de arte, neste caso uma gravura, implica uma grande actividade mental, que por si está relacionada com experiência de vida, memórias, anseios e toda sorte de influência e exigências do artista, seus conceitos e sua ligação com o mundo. Todos esses processos mentais são intrínsecos ao artista não permitindo dessa maneira uma separação entre homem/artista e o seu produto artístico. O simples acto de observar uma obra de arte jamais permitirá ao observador, por mais atento que seja, aceder a esse universo específico, fruto de um processo tão complexo.⁴⁷

8.4 - GRAVURA COMO PROCESSO DE REPRODUÇÃO (FONTES ICONOGRAFICAS)

A gravura, processo privilegiado de produção de múltiplos, afirmou-se enquanto veículo de produção criativa ao longo da sua própria história. A própria natureza do processo foi responsável pela sua expansão no mercado, numa época marcada pelo crescente interesse e procura pela reprodução. A constante presença de vários intervenientes implicados no seu processo de produção, ao contrário do que se supunha, contribuiu para uma estreita relação entre impressores e artistas, assim como entre as artes plásticas e as artes decorativas, resultando numa grande expansão e multiplicidade de formas expressivas e de cariz únicos.

A segunda metade do século XVI é marcada pela originalidade dos editores flamengos, que ganham muita força no século XVII, altura em que muitos se transferem para Amsterdão, Augsburg e Paris: Martin de Vos, Cornelis Bos, Jeronimus Cock, Adriaen Collaert e Philippe Galle (importantes pelas várias edições dos álbuns iconográficos sobre desenhos de Jan Van Straat, o conhecido Joannes Stradanus).⁴⁸

⁴⁷ BUTI, Marco, A Gravação como Processo de Pensamento, Revista da USP nº 29, Universidade de São Paulo, Brasil, Março/Abril/Maio 1996

⁴⁸ Das fontes iconográficas reproduzidas em estampas e gravuras que foram utilizadas no século XVIII, destacam-se os frescos do Palácio do Vaticano (as Loggie), da autoria de Rafael e sua equipa de trabalho. A multiplicação das cópias é da responsabilidade do gravador Marcantonio Raimondi, que ao reproduzir os frescos já o fazia com pequenas alterações e reagrupava as gravuras para dar origem a novos temas iconográficos: “ (...) do fresco do “Incendio di Borgo” se aproveitaram figuras de fugitivos, que passaram a ser “Eneias Fugindo de Tróia” (Quinta das Torres, Azeitão). (SIMÕES, Santos, 1979: 44). Foram muitas as séries e estampas avulsas desta mesma origem, com edições nos séculos XVI, XVII e XVIII, onde muitas delas apresentavam cenas bíblicas.

Em Roma, Pedro Paulo Montagno edita o livro: PICTURAE PERISTYLI VATICANI, MANVS RAPHAELIS SANCI...ANNO M DCC LXXXX, contendo gravuras de Aloysio Cunego, Joan Petrini, Hier. Coratoni, G. Morghan, Alex. Mochetti, Jacob Bassi e outros.

Para colmatar a grande necessidade iconográfica que se fazia sentir, estabeleceu-se um mercado especializado na produção e distribuição de estampas a partir das obras de pintores consagrados, cujo objectivo era essencialmente fornecer os modelos para serem copiados por artistas e artífices. Desenvolveu-se na Antuérpia uma verdadeira indústria gráfica, editando estampas avulsas e álbuns ilustrados através da colaboração entre pintores, arquitectos e excelentes abridores de chapas. Esta prática foi também responsável pela difusão e promoção da gravura, no entanto esta visão da reprodução como simples imitação não é consensual, independentemente da qualidade como capta o carácter do original, acaba sempre por contribuir para a nossa leitura do próprio original.

O processo de reprodução tem o efeito de remover a imagem do seu contexto original, normalmente reduzindo o seu tamanho. O resultado para o olhar não é só um experiencia diferente da que se tem perante o original mas sim uma relação irreversivelmente mudada com o original. Segundo Sir Hubert Herkomer⁴⁹ “Interpretar o trabalho de outro homem – transformar um trabalho colorido em preto e branco – é uma arte difícil. Encontrar o preto e branco que substitui a cor necessita de um olhar sensível.... A interpretação de pinturas é uma arte em si própria e deve ser julgada e avaliada de acordo com isso.” A subjectividade e a acção do artista e do gravador, só por si, inevitavelmente atribuem um carácter de originalidade a obra ao interpreta-la, contextualiza-la e adapta-la para a gravura.

Um grande número de gravuras que agora vemos como sendo reprodutivas não era feito

Os álbuns iconográficos mais reproduzidos pelos azulejadores são os relativos ao Velho e Novo Testamento, tendo havido editores que se dedicaram especificamente a este tema. Jacobus de Rubens de Antuérpia edita em 1674 *IMAGINE VETERIS AC NOVI TESTAMENTI*, com gravuras de Petrus Áquila e continha na portada o retrato de Rafael desenhado por Carlo Maratta.

Os álbuns e tratados de “ornamenti” são verdadeiros compêndios gramaticais do estilo em moda no século XVIII, que continham a última moda em ornatos e se encontravam disponíveis em bibliotecas conventuais.

Podemos referir *NVOVE INVENTION D`ORNAMENTI D`ARCHITETTURA/E D`INTAGLI DIVERSI/VITIL...* editado em Roma por Domenico de Rossi em 1698, com desenhos de Poliphilo Giancarli entre outro e gravado por Luca Ciamberlano entre outros.

VENARIA REALI/PALAZZO/Di Piacere, e di Caccia, Idiato/Dall`Atezza Reale di/CARLO EMANVEL II/Duca di Sanoia, Re di Cipro & c./Disegnato, e Descritto dal Corte/Amadeo di Castellamonte./L`anno 1672/in Torino/per Bartolomeo Zapatta/1674. Edição fax-simile, de poucos exemplares, de Bottega Erasmo, Torino 1967.

HISTOIRE SACREE/de la/PROVIDENCE/et/DE LA CONDUITE DE DIEU (sur lês hommes /... 3 vol. por Demarne, gravur originaire de Sa Magesté...1730. Na parte inferior o autor anuncia a venda de quinhentas estampas da obra em separado e no tamanho de papel que se desejar. Foi uma das obras mais utilizadas pelos pintores de azulejos a partir de 1740.

La SAINTE BIBLE contenant le Vieil et le Nouveau Testament enrichie de plusieurs belles figures... A Paris chez Gerard Follain, rue S. Jacques à l`Enfant Jesus 1703. Continha 268 gravuras de cobre, algumas assinadas pelo gravador G. Iolland.

As edições ilustradas da bíblia tornam-se comuns a partir da segunda metade do século XVI para os pintores que se dedicavam aos temas religiosos.

BIBLIA SACRA...Sexti V pontificis Max Jussu Recognite et Clementis VIII. Autorictate edita...Venetiis, M DCCX, apud Nicolaum Pezzano. Contendo reduções de estampas flamengas do final do século XVII.

A grande fonte de inspiração para os artífices portugueses do século XVII e seguintes, no que se refere a cenas de caça, foi o *álbum de estampas De Venationes*, de Johan van der Straat (Johanes Stradanus), mais precisamente na edição sevilhana de 1582 do *Livro de Monteria* de Gonzalo Argote de Molina, que continha a reprodução em xilogravura das gravuras de cobre de Stradanus. (SIMÕES, Santos, 1979: 47)

⁴⁹ in LAMBERT, S., 1987: 15

apenas a partir de cópias das obras-primas de mestres consagrados mas a partir de desenhos feitos especialmente para o efeito.⁵⁰

Na segunda metade do século XVIII um grande numero de artistas dedicaram-se a desenhar para a reprodução, o que fez estabelecer um verdadeiro mercado de obras originais.



Gravura São Miguel Arcanjo, Jakob Frey, 1734
séc.XVIII, Lisboa⁵¹



Painel de azulejos São Miguel Arcanjo, segundo quartel

Em Portugal nota-se a grande influência deste recurso sobretudo na produção azulejar. Apesar da falta de formação e precárias condições técnicas, os pintores de azulejo socorriam-se destas gravuras ornamentais para o revestimento de grandes superfícies.

⁵⁰ Não é clara a definição de uma reprodução de imagem que não seja uma cópia do original, é ainda mais complicado pelo facto de muitos originais deverem a sua existência a procura feita pelo mercado da reprodução, isto é, obras que tinham a reprodução como seu produto final (LAMBERT, Susan 1987)

⁵¹ Formas de Devoção, Catálogo da Exposição em Roma, 1999

9 - AZULEJARIA E HISTÓRIA

No século XIV o azulejo já era fabricado em Espanha, apesar de em Granada os revestimentos cerâmicos já serem utilizados desde o século XIII. Eram azulejos monocromos com diferentes placas e formatos, cujos gostos e técnicas eram oriundos do Médio-Oriente.

Em Portugal tal moda só se inicia timidamente na segunda metade do século XV, com azulejos importados de Sevilha.

Na segunda metade do século XVI os louceiros portugueses dedicam-se ao fabrico de azulejos. Devido ao êxito e o desenvolvimento da produção, no fim do século surgiu uma modalidade genuinamente nacional designada por *Caixilho ou Enxaquetada*, composta por unidades de azulejos brancos cercadas por tarjetas azuis ou verdes, ou por um azulejo de cor emoldurado a branco. Na mesma altura surge o azulejo de *Padrão*, que mais tarde começa a ser utilizado para a produção de tapetes de padronagem com inspiração nos desenhos das chitas oriundas da Índia e da tapeçaria persa que chegava com os navegantes.

A partir da segunda metade do século XVII, com recurso ao material impresso disponível, aparecem os primeiros painéis figurativos, “ (...) mais expressivos que os meros registos de santos, usados já desde o princípio do século.”⁵²

O tapete de padronagem colorido dá lugar, por volta de 1675, ao tapete de padrão azul sobre fundo branco imaculado (Figura Avulsa), inspirado na louça chinesa e no azulejo holandes.

O azulejo de Figura Avulsa aqui feito era também em azul e branco, porém sem o requinte e a qualidade holandesa. Feitos geralmente por aprendizes, na maioria das vezes por crianças, e por isso tinham baixo custo e características artesanais, usados em locais secundários como escadas, corredores e átrios.

No século XVIII surgem os primeiros traços Rococó na azulejaria, quebrando a monotonia do tradicional azul. O terramoto de 1755 destrói Lisboa e parte das olarias. Para uma reconstrução urgente e moderna se fez necessária uma rápida e grande produção de azulejos que aliasse a funcionalidade ao decorativo. Aparece um azulejo de padrão leve, repetitivo, com linhas oblíquas e marcantes, em forma de grelha.⁵³

O Rococó tardio, até aproximadamente 1790 era caracterizado pela perda de volume dos ornatos e pela transição para o azulejo D. Maria ou Neoclássico, com influência francesa, inglesa e italiana, que tinha como características a simulação de elementos arquitectónicos, espaços memoriados, ramagens, grinaldas, aves, urnas e contas. “Com as convulsões sociais que se deram no nosso país a partir das invasões napoleónicas o azulejo quase que se deixou de fabricar em Portugal até cerca de meados do século”.⁵⁴

⁵² GUIMARÃES, A., 1989:13

⁵³ GUIMARÃES, A., 1989:16 “ (...) foi a primeira fase do azulejo Pombalino. A segunda foi um retorno e uma aceitação completa da gramática rococó.”

⁵⁴ GUIMARÃES, A., 1989:17

O início do século XIX foi marcado por um declínio na utilização e produção de azulejos, devido a uma série de factores políticos e sociais⁵⁵. O Brasil, em consequência da sua independência e do fechamento do comércio com Portugal passa a importar azulejos da Inglaterra, Holanda e França.

Na Biblioteca Municipal do Porto existem exemplares de azulejos de Padrão e Figura Avulsa, que, embora não se enquadrem no período histórico a que este projecto se refere, são exemplos de padrões que foram apropriados neste trabalho e utilizados tanto na reprodução quanto para a contextualização histórica da azulejaria. Foi importante essa abordagem porque permitiu, à equipa, uma compreensão mais alargada da evolução tecnológica do fabrico do azulejo, bem como uma melhor percepção das suas características em cada período.



Azulejos de Figura Avulsa, final do século XVII, provenientes do Convento da Ave-Maria e Mosteiro de São Bento da Vitória, Porto

⁵⁵ Invasão Francesa, (1807 – 10), Guerra Peninsular, Grave situação económica e política com a saída da família real para o Brasil, Revolução de 1820, Independência do Brasil (1822), Lutas entre liberais e absolutistas e consequente guerra civil (1820 – 34).



Padrão de azulejo do século XVII, fabricação portuguesa, oriundo do Convento de Santa Clara, Porto. Em baixo vê-se uma repetição desse mesmo padrão em tons de azul, evidenciando a evolução fabril do azulejo ao longo dos séculos (produção semi industrial, século XIX/XX e industrial, século XX/XXI)

9.1 - O AZULEJO E A FACHADA

“O século XX inicia-se já com o país inteiro aberto para o azulejo de fachada, que se enriquece de nova expressão, quando a esse tipo de azulejo se vem juntar o azulejo Arte Nova. Portugal inteiro cobre-se então de casas azulejadas.”⁵⁶

O azulejo hispano mourisco, presente em Portugal a partir do final do século XV e início do século XVI, não foi bem assimilado no Porto e só na primeira metade do século XIX é que o revestimento cerâmico aparece com muita força. O azulejo deixa a intimidade do interior dos edifícios e ganha as ruas, revestindo-as de cor, brilho, dinamismo, originalidade e criatividade.⁵⁷ Esse facto histórico deveu-se aos “brasileiros de torna viagem” ao imitarem aqui o que se fazia no Brasil desde o século anterior, quando os azulejos eram transportados como lastro aos navios, e utilizados nas trocas

⁵⁶ GUIMARÃES, A., 1989:61

⁵⁷ MARTINS, S. Fausto, 2001:137 “A *Rua*, no século XIX, escreve-se com maiúscula, porque se transforma no espaço central da vida da comunidade e, simultaneamente, um espaço de expressão pessoal, porque pertencer a uma rua não significava apenas uma referência geográfica, mas cultural. A rua era lugar de aprendizagem e de comunicação. Aprendizagem e comunicação, através da imagem, em que o azulejo desempenhou um papel decisivo”.

comerciais durante os séculos XVII e XVIII. O norte era o pólo de atracção dos emigrantes que regressavam às suas regiões de origem e o Porto passa a funcionar como centro de desenvolvimento burguês. Fábricas decadentes foram adquiridas pelos “brasileiros” que as equiparam e incrementaram o fabrico do azulejo. Com a industrialização desenvolveu-se novas técnicas e modelos para atender a crescente procura.

As “casa de brasileiros”, “casa de penico” ou “casa de azulejos” foram alvo de críticas e tidas como de mau gosto nos meios artísticos e intelectuais por não ser de bom-tom expor no exterior algo que sempre foi assimilado como da intimidade do lar.

Paulatinamente a população passa a assimilar e aceitar a nova tendência, dando origem ao gosto burguês de revestir fachadas com azulejos. (...) O Porto encheu-se de azulejos e o gosto de os pôr nas fachadas nunca mais parou até aos nossos dias.”⁵⁸.

Foi impossível ficar-se imune ao charme e ao poder de sedução do azulejo e o país inteiro rendeu-se aos seus encantos.

Da “cerâmica portuense” fazia parte um número considerável de fábrica, dentre elas: Massarelos, Cavaquinho, Miragaia, Santo António do Vale da Piedade, Carvalhinho, Devesas e Pereira Valente.

O impacto do fascínio do azulejo sobre a equipa de trabalho tornou-se muito visível desde o início do projecto, assim que começou o trabalho de recolha dos padrões. O universo de formas multicoloridas, de texturas e luz dos azulejos possibilitaram um campo investigativo e de formação interdisciplinar e lúdica, facilitador da integração e da troca de experiencias e vivencias dentro do grupo.

Neste projecto procurou-se manter os azulejos no seu contexto de origem e cada padrão trabalhado foi escolhido porque era próximo e adaptado às diferentes realidades socioculturais onde estas intervenções aconteceram⁵⁹. Com isto pretendia-se que o público se sentisse integrado e protagonista activo do processo, uma vez que era convidado a reproduzir um padrão integrante do seu espaço urbano para depois devolvê-lo, em suporte de papel, à fachada⁶⁰.

Todo esse processo foi sempre muito dinâmico e participado graças ao poder de envolvimento que o azulejo exerce sobre as pessoas. Verificou-se, durante as intervenções, sempre um clima de interacção, cumplicidade e familiaridade entre a equipa e a população. Isto claramente deveu-se ao facto de estarem todos envolvidos de forma emotiva e intensa em torno de um objecto comum e do domínio de todos.

⁵⁸ GUIMARÃES, A., 1989:58

⁵⁹ ANEXO III projectos itinerantes

⁶⁰ Idem

9.2 - AZULEJO E PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO

As fábricas modernizaram-se para dar respostas à crescente procura e a produção artesanal rendeu-se a novas e sofisticadas formas de fabrico, surgindo a produção semi-industrializada através do processo de estampilha.⁶¹ São azulejos com um formato standard (13X13 ou 14X14 cm), feitos através da colaboração entre artífices preocupados em atender a crescente demanda durante a segunda metade do século XIX. A sua pintura era feita normalmente a trincha através do papel encerado. Retoques, traços e contornos, eram feitos posteriormente com pincéis finos. Eram as marcas deixadas pelos pêlos, as imperfeições do desenho através dos limites pouco precisos e as imperfeições nos acabamentos que os caracterizavam.

A grande quantidade dos padrões estampilhados foi largamente utilizada no Porto, Lisboa, espalhando-se por todo o país e chegando até ao Brasil (segundo maior consumidor de azulejos portugueses). Na azulejaria portuense predomina os elementos geométricos, composições complexas e rebuscadas em cores escuras (castanho, roxo e preto), azuis e amarelos-torrados, também o azulejo relevado é característico do Porto, atribuindo às fachadas sugestões volumétricas pela incidência da luz.

A crescente procura pelo azulejo e a inevitável evolução tecnológica fazem surgir o processo de Estampagem Mecânica.⁶² As fábricas podiam adquirir os padrões já estampados em suporte de papel através da técnica da gravura.

Apesar de se reconhecer a riqueza e variedade de azulejos existentes (Padrão, Biselados, Relevados, e de Figura Avulsa), este projecto debruçou-se exclusivamente nos azulejos de Padrão,⁶³ por serem aqueles que estão eternamente exposto porém pouco percebidos e apesar de muito vandalizados, continuam a alegrar, identificar e dinamizar as ruas.

⁶¹ AMORIM, S. 1996: 37 “Algumas empresas apresentavam-se já como “verdadeiras” fábricas, tendo o artesanato cedido lugar ao operário e recorrendo a intermediários para a venda.”

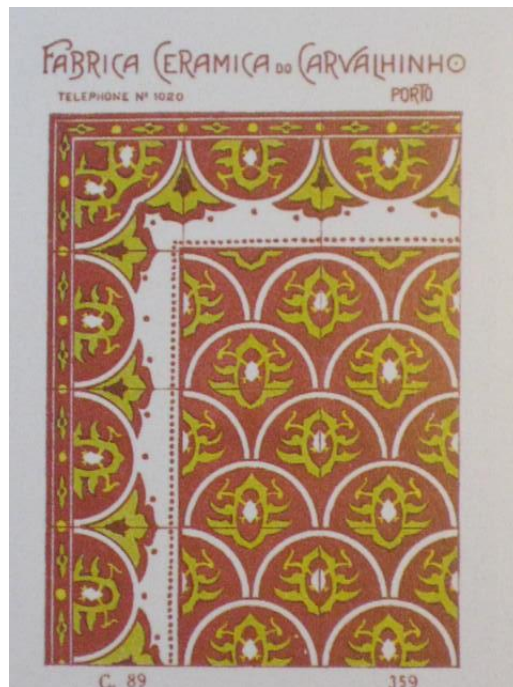
⁶² Aparece no final do século XIX, em consequência da industrialização, era usada uma só cor com vários tons. A decoração era aplicada por estampagem na superfície do azulejo. Imprimia-se o desenho em papel através de uma placa de zinco ou cobre gravada e, depois, sob pressão transferia-o, sendo depois coberto com o vidro transparente. Processo mais rápido e económico, monocromo com cores neutras (azul, verde, castanho, amarelo ou cor de rosa sobre fundo branco ou bege. Os contornos eram pouco definidos. Os modelos são importados da Inglaterra, França, Bélgica e Alemanha. (AMORIM 1996: 94)

“O mesmo padrão pode ter variantes de cor ou de desenho, relacionadas com a produção de idêntico modelo por várias fábricas que, provavelmente, importaram do estrangeiro as mesmas matrizes e tiveram acesso aos mesmos catálogos, ou então limitaram-se a copiar os modelos umas das outras.”

⁶³ MARTINS, 2001: 147 “Muitos desses padrões, que ainda permanecem nas fachadas, podiam ser escolhidos pelos clientes ao consultarem os catálogos das fábricas, nomeadamente das Devesas e do Carvalhinho.” O Catálogo da Fabrica das Devesas, publicado em 1910, disponibilizava 61 padrões policromados, com ou sem as cercaduras. O catálogo da Fabrica do Carvalhinho, sem a data de publicação, oferecia ao público 39 diferentes modelos de padronagem com as respectivas cercaduras. A continuidade de um padrão está relacionada com a procura, a moda e os gostos, tanto dos clientes quanto da clientela, podendo sobreviver anos ou décadas.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, procurou-se manter os mesmos procedimentos técnicos como ponto de aproximação entre a gravura e a azulejaria. O carácter artesanal mantido também nas gravuras produzidas (azulejos de papel) funcionou como marca de um passado que aqui se recupera e evidência através do cruzamento de técnicas expressivas e dos meios utilizados para esse efeito.

Este foi um campo vocacionado para o desafio, experimentação e descoberta, uma espécie de laboratório, que sempre foi uma característica comum à azulejaria e à gravura. Foi com base neste carácter transgressivo que o grupo se fortaleceu e se alimentou, buscando sempre novas experiências e descobrindo o percurso de cada um dentro do colectivo⁶⁴: Na combinação de azulejos individuais que o colectivo se apresenta em padrão.⁶⁵



Catálogos da Fábricas de Cerâmica da Devesas e Carvalhinho⁶⁶

MARTINS, 2001 Segundo informações do departamento da Divisão do Património Cultural da Câmara Municipal do Porto, 70% foram decorados com a técnica da estampilhagem. Utilizava-se com frequência duas estampilhas, associando o azul e o castanho.

⁶⁴ ANEXO padrões recolhidos e trabalhados

⁶⁵ O individual, quando no colectivo de um padrão, forma uma mancha de cor visual quando visto ao longe ou forma linhas, tramas de cor nas fachadas, dando uma carácter dinâmico, movimentado e divertido. “A azulejaria de padronagem é mais favorável à produção em série, quer semi-industrializada, através de processos de repetição manuais (estampilhagem, ou estampagem manual e azulejo de alto relevo), quer industrializada (estampagem mecânica e azulejos de meio relevo).” (AMORIM 1996: 60)

⁶⁶ MARTINS, 2001; 141 - 143

10 - GRAVURA E AZULEJARIA

A história da gravura ultrapassa o tempo e as próprias barreiras geográficas, assim como a azulejaria. De uma forma bastante simples e pragmática, ambas têm origem no oriente, conviveram e partilharam de contextos socioeconómicos semelhantes. Partilham a lógica da reprodução de múltiplos e tiveram um importante papel no processo de democratização do objecto decorativo, apesar de ambas serem vistas como arte menor e periférica. Por tudo já referido e por muito mais, ambas são marcadas por uma forte identidade histórica e cultural. Teriam sido esses os factores responsáveis pela constante colaboração entre azulejaria e gravura?

A partir do século XVI é que a gravura se estabelece plenamente na Europa enquanto técnica, altura em que o buril passa a partilhar com o ácido a chapa metálica. A sua origem vem de tempos ancestrais, não como a conhecemos agora mas como simplesmente um meio tecnológico e prático de reproduzir imagens.

A azulejaria chega à Europa através dos árabes, começa a ser utilizado em Portugal a partir do século XV.

O percurso da gravura e da azulejaria, ao longo da história, mostra-nos aspectos muito semelhantes, seja pela questão técnica, recursos utilizados ou e a finalidade a que se destinam.

Houve dois períodos históricos em que as duas técnicas encontraram-se, marcando profundamente o panorama histórico e cultural português. O surgimento da imprensa e a expansão da indústria gráfica proporcionaram uma importante parceria entre a gravura e a azulejaria a partir do século XVI, fazendo circular pela Europa álbuns de gravuras com modelos para serem copiados. Esse acontecimento possibilitou um grande avanço para ambas as técnicas. A gravura chegou a públicos mais alargados, difundindo-se e gerando novos postos de trabalho. A reprodução (imagem picada) deixa de ser uma obra acabada para assumir o papel de matriz, uma espécie de estêncil, que a partir de si própria possibilita a sua reprodução sobre o suporte azulejar.

O azulejo foi igualmente beneficiado, a colaboração da gravura permitiu uma maior produção. A azulejaria moderniza-se e passa a utilizar a iconografia como uma estratégia para se expandir e atender a crescente solicitação dos clientes. As facilidades técnicas oriundas da colaboração com a gravura tornam o processo mais rápido. Apesar da rapidez de produção, continua ainda a ser um produto caro e feito sob encomenda, restringindo-se basicamente a espaços nobres, privados ou de cariz religioso.

A gravura democratizou-se, tornou-se mais popular, ganhando um novo impulso e desenvolvendo-se, apesar da inevitável conotação de “arte menor”. Talvez não tenha a nobreza e a exclusividade da obra de arte pintada ou esculpida, porém essa foi a sua opção, escolheu ser múltipla e diversificada a ser exclusiva de um único dono e espaço.

O azulejo fez a mesma opção, pareceu-lhe mais interessante multiplicar-se e estar em vários locais ao mesmo tempo. Para isso teve que evoluir e descobrir novos meios e recursos e mais uma vez recorreu à gravura através do processo de estampagem. A

imagem passa a ser impressa em papel através duma matriz metálica e depois transferida para o azulejo (gravura e transporte).

A gravura não prescinde de algumas parcerias, recursos e equipamentos para a sua realização, daí ter sabiamente assumido a colaboração como condição para a sua sobrevivência, o mesmo se diz em relação a azulejaria. Nas oficinas e ateliers de produção, a colaboração teve sempre um carácter didáctico, transmissor de conhecimentos, formação e informação.

Ambas as técnicas têm como suporte materiais naturais. A gravura não prescinde do papel, enquanto a azulejaria encontrou no barro o recurso ideal, de fácil manuseio e economicamente viável. No entanto ambas continuam injustamente classificadas como arte menor e periférica.⁶⁷

Quanto a resistência e aplicabilidade, há algumas divergências, apesar das suas funções decorativas. O papel é frágil e requer alguns cuidados adicionais, restringindo-se ao interior. Já o azulejo... dispensa cuidados, é resistente e autónomo, vai directamente para as paredes e sobrevive muito bem às intempéries. Abusa das cores com muita facilidade e elegância, brilha e, sobretudo, reflecte todos os brilhos, sejam de fontes naturais ou artificiais. Sua versatilidade permite adaptar-se tanto ao interior quanto ao exterior.

A gravura apresenta-se em formatos e dimensões variados, consoante as limitações e características específicas do equipamento, do gosto e desejo do artista e do público. Caracteriza-se pela leveza e fácil transporte, com função normalmente decorativa.

Ao contrário da gravura, o azulejo segue um formato estandardizado, de dimensões reduzidas. Pode funcionar individualmente, mas atinge a sua verdadeira identidade no colectivo, onde cada parte tem sua função de complementaridade formando padrões pela repetição e preenchendo grandes superfícies. Permite combinações variadas para se adaptar ao gosto do cliente.

A relação de colaboração entre a gravura e a azulejaria funcionou como um pilar fundamental deste projecto, seja pelas suas ligações históricas, pelas sua semelhanças ou pelo forte potencial de envolvimento e sedução que ambas partilham. No decurso do trabalho os padrões explorados foram retirados dos azulejos das fachadas, trabalhados através das técnicas da gravura e devolvidos ao seu espaço de origem, agora como azulejos de papel. Durante a dinamização das actividades, o mistério e a descoberta foram uma fórmula mágica onde crianças, jovens, adultos e idosos não conseguiram ficar indiferentes. O próprio processo de produção, as referências iconográficas, os meios utilizados e o produto final funcionaram como motivação e envolveu gradativamente o público ao proporcionar-lhes o prazer da descoberta do “novo”.

⁶⁷ “ (...) A Arte Nova, as Arts Déco ou as produções modernas, que apesar de terem alcançado no azulejo algumas das realizações mais destacadas, eram também sistematicamente depreciadas, ainda há poucos anos, devido ao material utilizado.” (AMORIM, 1996: 7)

11 - AVALIAÇÃO DO PROJECTO

Pensando que, de forma geral, os indicadores utilizados na avaliação de projectos se centram mais nos produtos do que nos processos e também têm, de forma geral, um cariz mais quantitativo do que qualitativo e porque se pensa que este quadro teórico de avaliação não se coaduna com o tipo de projecto que se pretende estudar, procurou-se encontrar um conjunto de indicadores que se debruçasse qualitativamente e criticamente sobre a qualidade dos projectos. Tendo consciência de que este desafio implicava a procura de critérios adequados à avaliação de projectos que tivesse em conta a riqueza dos processos e não só dos resultados visíveis no final, foi igualmente importante ter consciência de que seria necessário recorrer à critérios de avaliação adaptados à realidade concreta que é a do trabalho no contexto sócio educativo que aqui foi proposto.⁶⁸

“...A escolha de critérios constitui um momento especialmente delicado nos processos de avaliação. As opções tomadas terão de ter em consideração, pelo menos, características epistemico-metodológicas do projecto em análise, características dos actores sociais a que esse projecto se dirige, bem como as do respectivo contexto, tipo de agentes que o estão a pôr em marcha e até o tipo de exigências decorrentes das entidades que detêm aqueles poderes que podem influenciar a marcha do projecto”⁶⁹

Com base num trabalho de Kemmis⁷⁰, Luiza Cortesão propõe no seu texto “O Recurso a Critérios nas Práticas Avaliativas em Questão”,⁷¹ um conjunto de critérios de avaliação de projectos que reflecte de forma muito clara este tipo de preocupações já enunciadas. Neste contexto específico, foram utilizados seis destes critérios de avaliação de competências por se acreditar que contemplam quer processos ocorridos, quer produtos obtidos estes seriam os que mais se adequam à avaliação do projecto em causa.⁷²

⁶⁸ CORTESÃO I, PEQUITO P. Novembro 2007: 105

⁶⁹ CORTESÃO, L. et al (2005) Relatório de Avaliação Externa Projecto Equal Migrações e Desenvolvimento (texto policopiado)

⁷⁰ KEMMIS, S. (1989) Seven Principles for Program Evaluation in Curriculum Development and Innovation, in House, E.R., New Direction in Educational Evaluation, London, the Falmer Press

⁷¹ Idem

⁷² **Aprendizagem**, entendida como “a aquisição maior ou menor de saberes e competências relativas a problemáticas enfrentadas no projecto”; **Autonomia**, que surge como a maior ou menor capacidade “que os agentes que trabalham no projecto têm de gerirem espaços de autonomia existentes no contexto em que se movem”; **Cooperação**, que surge como a capacidade maior ou menor que os elementos do grupo “têm de trabalhar em grupo e de partilhar experiências e saberes”; **Eficácia**, entendida por Luiza Cortesão (op.cit, 2005) como a “capacidade maior ou menor de isoladamente ou em grupo, contribuir para que sejam conseguidos resultados considerados positivos no processo”; **Implicação**, que procura avaliar o sentimento de pertença e de responsabilidade maior ou menor que as crianças “terão em relação ao projecto em que trabalham” (Idem); **Negociação**, vista como a “capacidade maior ou menor de lidar com situações conflituais surgidas no decurso do projecto”. (Idem)

O preenchimento da grelha de avaliação⁷³ fez-se com base na observação dos comportamentos da equipa, suas atitudes, aprendizagens e as concretizações ao nível da gravura através dos sucessivos registos em diário de bordo, tendo consciência de que se trata da visão de quem organizou e orientou todo o processo.

Como se referiu antes, este projecto iniciou-se com visitas e seminários temáticos onde foi abordada a história da gravura e do azulejo. Acreditou-se que assim seria uma maneira acolhedora de envolver o grupo, elucidar algumas questões e dúvidas, e dar a conhecer as reais intenções e a abrangência do projecto, funcionando também como etapa de reflexão e tomada de decisão individual sobre o real interesse e disponibilidade em colaborar no projecto. Paulatinamente e de forma natural o grupo foi se moldando e se definindo, dos 12 elementos iniciais, a equipa ficou reduzida a 5 elementos. Essa fase foi muito importante, sedimentou o sentimento de equipa e facilitou todo o processo, permitindo ao grupo uma maior envolvimento e cooperação.

Relativamente às **Aprendizagens** adquiridas pelo grupo de trabalho, mais do que a valorização do produto final, foi essencialmente valorizado o processo de produção, através da exploração de técnicas como a água forte, monotipia, carimbagem, stêncil, serigrafia e colografia. Verificou-se que o prazer da experimentação e da descoberta contribuíram para o desenvolvimento da criatividade, de competências transversais e para a consolidação do grupo enquanto equipa multidisciplinar.

Crescente interesse e respeito pela azulejaria, notou-se mesmo por parte de elementos inicialmente mais reticentes.

A experimentação prática das técnicas artísticas e de investigação possibilitou ao grupo desenvolver competências e valorizar a técnica da gravura e a azulejaria como instrumentos de intervenção educativa, bem como uma maior consciência e valorização do azulejo enquanto parte integrante do património artístico e cultural português.

Para se trabalhar a **Autonomia**, primeiramente procurou-se antes perceber o nível de conhecimento técnico e histórico do grupo em relação a azulejaria. Estrategicamente optou-se por dar total liberdade ao grupo relativamente à metodologia de trabalho, para a recolha das imagens. O grupo ficou à vontade para fotografar o que achasse interessante, uma vez que era já do conhecimento de todos a essência do projecto. Constatou-se que poucos estiveram atentos às características dos azulejos e revelaram pouco conhecimento da sua história e técnicas. A partir desse facto procurou-se adoptar alguns critérios mais rigorosos para a investigação e classificação dos azulejos e o que agora se nota é uma capacidade de perceber os processos e técnicas a utilizar na gravura em função da complexidade decorativa e técnica apresentada pelos padrões dos azulejos. Verifica-se então que conseguiam escolher de forma independente o que quer fazer e como o fazer. Sente-se também que existe uma grande liberdade para experimentar novas técnicas associadas à gravura na produção dos exemplares.

O adquirir de novas competências técnicas pelo grupo fez com que se sentissem mais autónomos e foi crescente a preocupação em assegurar a presença em momentos

⁷³ ANEXO VI grelha de avaliação

importantes do projecto, nomeadamente durante o processo de produção, montagem de exposições, oficinas itinerantes e a divulgação do projecto.

Notou-se também uma crescente capacidade de gerir os espaços físicos, os materiais e a componente técnica. Neste momento três dos elementos, individualmente, garantem tranquilamente o funcionamento integral das oficinas, seja no contexto do MNI ou nas itinerâncias.

A **Cooperação** foi sempre um dos pilares deste projecto logo a partir da forma como se fez a constituição definitiva do grupo. O facto de se tratar de uma equipa detentora de saberes em áreas distintas contribuiu para a valorização pessoal e partilha desses saberes.

O processo de constituição da equipa baseou-se e valorizou o facto de ser uma equipa multidisciplinar, rentabilizando competências individuais diversas através de um quadro próximo da Investigação-Acção e na construção da figura simbólica de um Investigador Colectivo, onde o esforço e o entusiasmo de cada um possibilitaram um processo interessante de construção de conhecimento para o grupo.

Através de algumas reuniões realizadas foi possível conhecer o grupo e as suas expectativas, dar a conhecer o projecto e traçar metas de trabalho. Foram momentos importantes pelo seu carácter democrático onde ideias e sugestões foram acatadas para um melhor funcionamento da equipa e do próprio trabalho, bem como para a coesão entre o grupo.

Para a constituição e implementação do projecto foi importante a colaboração de várias instituições, tendo em conta as suas especificidades, e abrangência, dentre elas: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Atelier de gravura da FBAUP; Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação; Centro de Investigação e Intervenção Educativas da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação; Instituto Paulo Freire de Portugal; Museu Nacional da Imprensa; Serviço Educativo do MNI; Projecto Lidera UP⁷⁴; Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti. No entanto durante a fase de itinerância do projecto surgiram outros tipos de apoio e colaboração, nomeadamente: Gabinete de Línguas e Literatura da ESEPF; Projecto Imaginarius; Projecto Flores; SANA Estudos e Projectos, Lda; Papelaria Araújo e Sobrinhos.

Toda essa articulação possibilitou uma maior compreensão da pertinência do trabalho em rede entre instituições, onde cada uma contribuiu com a sua parte para a concretização global do projecto. Essas colaborações, para além do seu carácter didáctico, contribuíram enormemente para uma maior credibilidade e valorização do projecto. Por outro lado também o projecto retribuiu os apoios ao nível da promoção das entidades junto dos públicos-alvo da sua acção. Tudo isso revela que o desenvolvimento da colaboração terá sido uma competência desenvolvida.

Em termos de **Eficácia** foram várias as situações que esta competência foi trabalhada.

O processo de recolha dos padrões baseou-se numa sugestão do grupo, onde cada elemento definiu a área de recolha de acordo com a sua área de residência ou de trabalho. Através de um mapa foi possível perceber a abrangência geográfica do

⁷⁴ ANEXO IX projecto lidera

trabalho. Foi uma metodologia que se mostrou bastante eficaz no sentido da distribuição de trabalho e de responsabilidades e, que por outro lado, despertou o grupo para a diversidade e quantidade de azulejos que até então era “invisível” para a maioria.

A disponibilidade, implicação, interesse, comprometimento e envolvimento no projecto foi visível, mesmo em horários fora do estabelecido para as actividades. Constantemente traziam informações e dados pertinentes e fundamentais para o desenvolvimento do projecto (recolha de padrões, de informação sobre os azulejos...)

Posteriormente iniciou-se uma fase de itinerância das Oficinas, tendo-se alargado a outros espaços de intervenção, nomeadamente a congressos, festivais de arte, espaços educativos e projectos urbanos de intervenção artística: Congresso Sementes de Leitura ESEPF - REVESTIR Leitura; Projecto Imaginarius - REVESTIR Santa Maria da Feira, Projecto flores - REVESTIR Rua das Flores; REVESTIR Miguel Bombarda.

O próprio decurso das oficinas e a consequente divulgação do trabalho fez com que surgissem novas oportunidades de realização de oficinas, propostas por elementos externos ao grupo: iniciativas individuais (proposta de oficinas específicas) e institucionais (proposta de oficinas para instituições de cariz educativo, de carácter formão ou não formal de ensino). Também surgiu a possibilidade de participação num encontro direccionado à comunidade educativa no âmbito das actividades do Serviço Educativo do MNI. REVESTIR Araújo e Sobrinhos é outra iniciativa prevista para Setembro.

Foi também sugerido pela equipa a construção de um blogue e formas alternativas de apresentação final dos trabalhos para venda.

Foi possível verificar a existência de **Implicação** dos elementos do grupo no trabalho realizado. Esta nota-se pelo forte sentimento de pertença que sentem em relação ao projecto.

Nota-se uma crescente disponibilidade em colaborar com os restantes elementos da equipa para se atingir resultados positivos para o grupo, seja durante o processo de impressão; conciliação de horários ou na recolha de dados técnicos. Também notou-se um crescente interesse e respeito pela azulejaria, mesmo por parte de elementos mais reticentes que agora se mostram comprometidos na pesquisa de materiais e técnicas.

A capacidade de **Negociação** da equipa foi sempre visível durante o decurso do projecto, a exemplo da definição do processo de recolha dos padrões onde os elementos do grupo sugeriram formas de organização que contribuíram para que decorresse de maneira mais eficaz através da utilização de mapas.

A abertura e flexibilidade do grupo, que facilitaram a negociação, notaram-se também durante o processo de selecções dos azulejos, acatando sempre as considerações acerca da complexidade de alguns padrões face a especificidade técnicas da gravura.

Soluções técnicas dentro do contexto institucional com a mudança do atelier de gravura definitivamente da FBAUP para o MNI, onde o trabalho era claramente mais facilitado (horários, disponibilidade de equipamentos, espaço e materiais). Os conflitos de horário dentro do MNI com as visitas guiadas foram resolvidos graças a capacidade demonstrada pela equipa em se adaptar às especificidades institucionais.

Considera-se natural que na constituição de uma equipa de trabalho haja impossibilidades de conciliar o desejo de participar com a real possibilidade de cada elemento, ainda mais quando esses elementos estão envolvidos com compromissos de várias ordens. O próprio ritmo de trabalho e as exigências do projecto, acabaram funcionando como uma metodologia de selecção natural do grupo, levando-o a tomar decisões até se definir na sua totalidade por cinco elementos, fazendo-se necessária alguma organização interna. Nunca houve qualquer tipo de pressão e imposição, o ritmo dos elementos sempre foi respeitado e a calendarização teve sempre em consideração horária e dias estratégicos para que os elementos não se sentissem excluídos⁷⁵.

Acredita-se que esta era a equipa essencial para o projecto, o trabalho e o acompanhamento do seu processo tornou-se mais fácil, as relações estreitaram-se e facilitou a comunicação e articulação entre o grupo, tornando a aprendizagem ainda mais lúdica e eficaz. Os equipamentos estavam mais disponíveis e consequentemente passou a haver maior experimentação e produção.

Como se pode verificar, este projecto mostrou-se particularmente forte no que diz respeito aos conceitos de colaboração (elemento aliás estruturante do processo) e de eficácia, embora tenha muitos exemplos que corroboram a sua importância no que diz respeito à negociação, à autonomia, à aprendizagem e também à implicação, embora não de uma forma tão notória.

⁷⁵ ANEXO VIII Calendarização

12 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que a forma como se desenrolou este projecto mostra as potencialidades da gravura enquanto meio privilegiado, facilitador da aquisição de competências.

Duas ideias base estruturaram este projecto: a de que a azulejaria poderá ser tomada como forma de valorização das raízes culturais portuguesas e de que o processo de trabalho colectivo de construção de um projecto, pode representar uma poderosa forma de desenvolvimento pessoal, social e de aquisição de saberes, teóricos e técnicos.

Verifica-se que se conseguiu uma reaproximação entre a azulejaria e a gravura, tendo em conta as suas raízes históricas e as suas especificidades e semelhanças, enquanto técnicas de produção de múltiplos. Neste projecto, a exemplo do NYG Workshop, valorizou-se sobretudo o processo de produção enquanto meio facilitador de novas aprendizagens e da criatividade, onde diversas técnicas, materiais e suportes disponibilizados pelo MNI, foram explorados e incorporados no trabalho, com uma preocupação lúdica e didáctica.⁷⁶



Técnicas e processos variados (chine colé, serigrafia, estêncil); exploração

⁷⁶ ANEXO V processo de produção

de recursos e suportes variados (tipos em madeira, matrizes zincográficas, papeis, tecidos, telas).

Através da itinerância, tal como se verifica no atelier WEST COST, a gravura chegou ao terreno e permitiu o acesso a públicos alargados e heterogéneos, possibilitando-lhes protagonismo ao afirmar a sua componente lúdica e pedagógica de intervenção. Dessa forma a metodologia adoptada mostrou-se muito pertinente devido ao seu carácter de envolvimento e integração comunitária, contribuindo assim para desmitificar e reforçar o estatuto democrático de produção de múltiplos que lhe é inerente. Isto verificou-se pela forma descontraída, e alegre com que a população aderiu, interagiu e empenhou-se na concretização dos projectos.⁷⁷

A exemplo do GEMINI GEL, pretendia-se (e pôde concretizar-se esse objectivo) também um produto final com qualidade técnica e artística, onde o desafio de responder a uma necessidade ou um desejo, fosse algo que impulsionasse, movesse, proporcionasse descobertas e provocasse mudanças. Revestir fachadas com azulejos de papel poderia ter parecido, a partida, utópico, entretanto os resultados conseguidos com as várias intervenções funcionaram sempre com estímulo para as etapas seguintes.

Ao encarar a gravura como estratégia de intervenção socioeducativa e de comunicação, privilegiou-se recursos alternativos, procurando conciliar preocupação ambiental com materiais mais económicos. Isto permitiu alargar o âmbito da intervenção aos diferentes contextos e públicos, tornando este num trabalho partilhado de pesquisa e de recriação artística. Acredita-se que se tenha sido este um poderoso meio de aprendizagem e de crescimento global para todos os implicados, onde o lúdico, a investigação, a descoberta, a partilha e a colaboração estiveram sempre presentes.

Sente-se nesta fase final do projecto que ele não vai terminar aqui. Este foi um momento de ensaio, experimentação de uma prática que se pretende muito mais alargada. Disso são já sinais de uma continuação, as oficinas marcadas no MNI até o final deste ano civil, os convites para uma exposição/oficina na papelaria Araújo e Sobrinhos e uma formação na ACEP (Viana do Castelo)⁷⁸, e também o facto de já estarem distribuídos e em comercialização produtos, resultados, deste projecto⁷⁹. A forma como foram sempre recebidas as propostas pelos diferentes públicos alvos (crianças, jovens, adultos e idosos) nos mais variados contextos da sua intervenção, reforça o sentimento gerado no decurso do trabalho de que este é um projecto estrategicamente viável e com potencial de se alargar a outros contextos socioeducativos.

Pela implicação e o envolvimento constatados, fica a certeza da sua sustentabilidade, e a vontade manifesta pela equipa de o explorar mais. Este projecto funcionou, portanto, como um ensaio, uma experiência que evidenciou a sua eficácia e pertinência ao mesmo tempo que clama pela sua continuidade.

⁷⁷ ANEXO III Projectos itinerantes

⁷⁸ ANEXO II Projectos para o futuro

⁷⁹ ANEXO VII envelopes “REVISTIR” azulejos de papel (Jogo de Azulejos para comercializar)

Os resultados conseguidos com a sua implementação evidenciam a pertinência da prática da gravura associada à azulejaria tradicional portuguesa, enquanto instrumento privilegiado de formação intervenção socioeducativas para o desenvolvimento de competências transversais numa equipa multidisciplinar.

Acredita-se agora que a equipa está capacitada para um trabalho mais consistente, envolvendo todos os segmentos da comunidade numa intervenção pública mais alargada e abrangente. Entretanto numa intervenção dessa natureza só faz sentido através do poder local e com numa colaboração estreita e interdisciplinar de uma equipa técnica de colaboradores.

13 – BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Sandra Araújo de, **Azulejaria de Fachada na Povoia de Varzim (1850 – 1950)**, Gráfica Maiadouro

AYRES, Julia (1991) **Monotype, Mediums and Methods for Painterly Printmaking**, Watson-Guption Publications, New York

BUCAILLE, R.(1989), *Cultura Material*, in EINAUDI, **Homo – Domesticação Cultura Material**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa

BUTI, Marco, **A Gravação como Processo de Pensamento**, Revista da USP nº 29, Universidade de São Paulo, Março/Abril/Maio 1996, São Paulo

CHAMBERLAIN, Walter (1995), **Manual de Aguafuerte y Grabado**, Tursen, S.A., Hermann Blume Ediciones, Madrid

CORTESÃO L. et al (2005) **Relatório de Avaliação Externa do projecto Igual Migrações e Desenvolvimento**, Direcção Geral dos Assuntos Consulares e Comunidades Portuguesas, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa

CORTESÃO, I., PEQUITO, P. (Novembro 2007) “... e Aprendemos Tantas Coisas Novas!...”, **Projectos Simples, Aprendizagens Complexas**, Cadernos de Estudo, Educação de Infância, ESE Paula Frassinetti, Porto

CORTESÃO, L., **Revista de Educação**. Vol. VII, nº 1, 1998, Departamento de Educação da F.C. da U.V., Brasil

CORTESÃO, L., **Texto de uma Conferência** proferida no Recife em Dezembro de 2004

COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio e, Dicionários “Editora”, **Dicionário de Português**, 3ª edição, Porto Editora, Lda., Porto

DUBOST, Jean, (1983), **Les Critères de la Recherche-Action**, Paris, Pour, Juin – Juillet 1983

FINE, Ruth, (1984) **Gemini G.E.L, Art and Collaboration**, National Gallery of Art, Washington/ N.Y

FOCILLON, Henry, (2001) **A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão**, Edições Setenta, Lisboa

Formas de Devoção, Catálogo da Exposição em Roma, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1999

FREIRE, Paulo (1972) **Pedagogia do Oprimido**, Afrontamento, Porto

FREIRE, Paulo (2004) **Uma Educação para a Liberdade**, Publicações Escorpião, col. Textos Marginais , Porto

FREIRE, Paulo, **Uma Educação como Prática de Liberdade**, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro

GRIFFITHS, Anthony (1996) **Prints and Printmaking**, an introduction to the history and techniques, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California

GUIMARÃES, Agostinho (1989) **Azulejos do Porto**, Litografia Nacional, Porto

HANSEN, V. Trudy, MICKENBERG, David, MOSER, Joan, WALKER, Perry (s/d) **Printmaking in America**, Collaborative Prints and Presses, 1960-1990,

KEMMIS, S. (1989) **Seven Principles for Program Evaluation in Curriculum Development and Innovation**, in House, E.R., New Direction in Educational Evaluation, the Falmer Press, London

LAMBERT, Susan (1987) **The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings**, Trefoil, Pressmark, London

MARTINS, S. Fausto (2001), **Azulejaria Portuense. História e Iconografia**, Edições Inapa, S.A., Lisboa

SANTOS, Reinaldo dos (1957) **O Azulejo em Portugal**, Editora Sul Limitada, Lisboa

SIMÕES, J. M. Dos Santos (1997) **Azulejaria em Portugal no século XVII**, Tomo I – Tipologia, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Documentos electrónicos – bases de dados

http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/10/gravura-1-hayter.html (11/11/08)

http://blantonmuseum.org/work_of_art/exhititions(15/01/09)

<http://iporto.amp.pt> (04/08/09)

<http://printworkshopcentral.com/jerusalem-print-workshop> (15/01/09)

<http://projecto-flores.blogspot.com/> (17/04/09)

<http://www.artebr.com/marcobuti/te2.html> (11/11/08)

<http://www.artebr.com/marcobuti/te2.html> (11/11/08)

<http://www.nga.gov/exhibitions/2001/unfinished/etchings.shtm> (13/01/09)

http://www.portoxxi.com/cultura/ver_folha.php?id=14 (21/01/09)

<http://www.scad.edu/arthistory/symposium2006/upload/edshanken.pdf>(11/11/08)

<http://www.scad.edu/arthistory/symposium2006/upload/edshanken.pdf>(11/11/08)

<http://www.ulae.com.landfallpress> (15/12/08)

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp351.asp> (21/01/09)

http://blantonmuseum.org/work_of_art/exhititions(15/01/09)

14 - ANEXOS